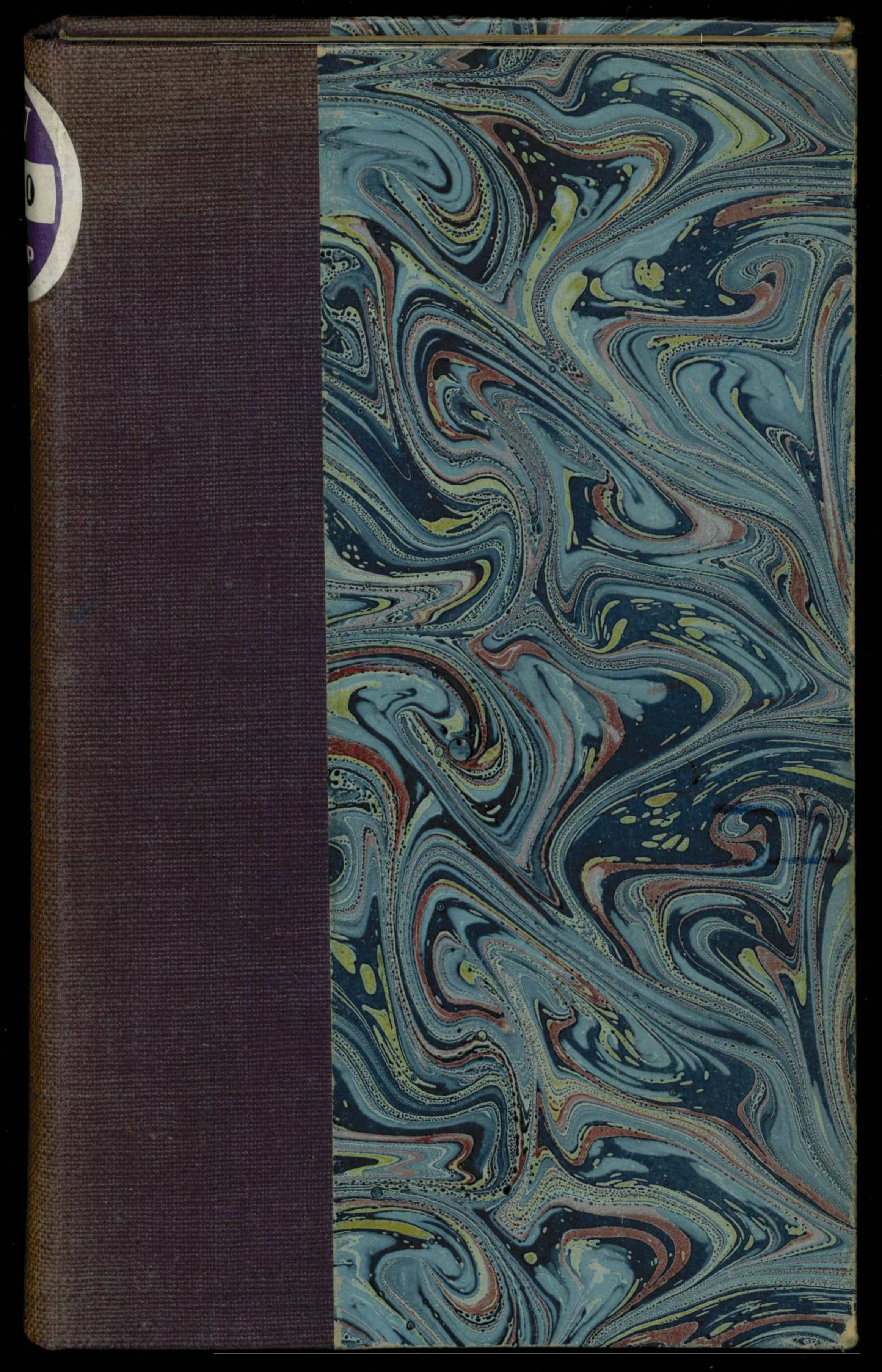
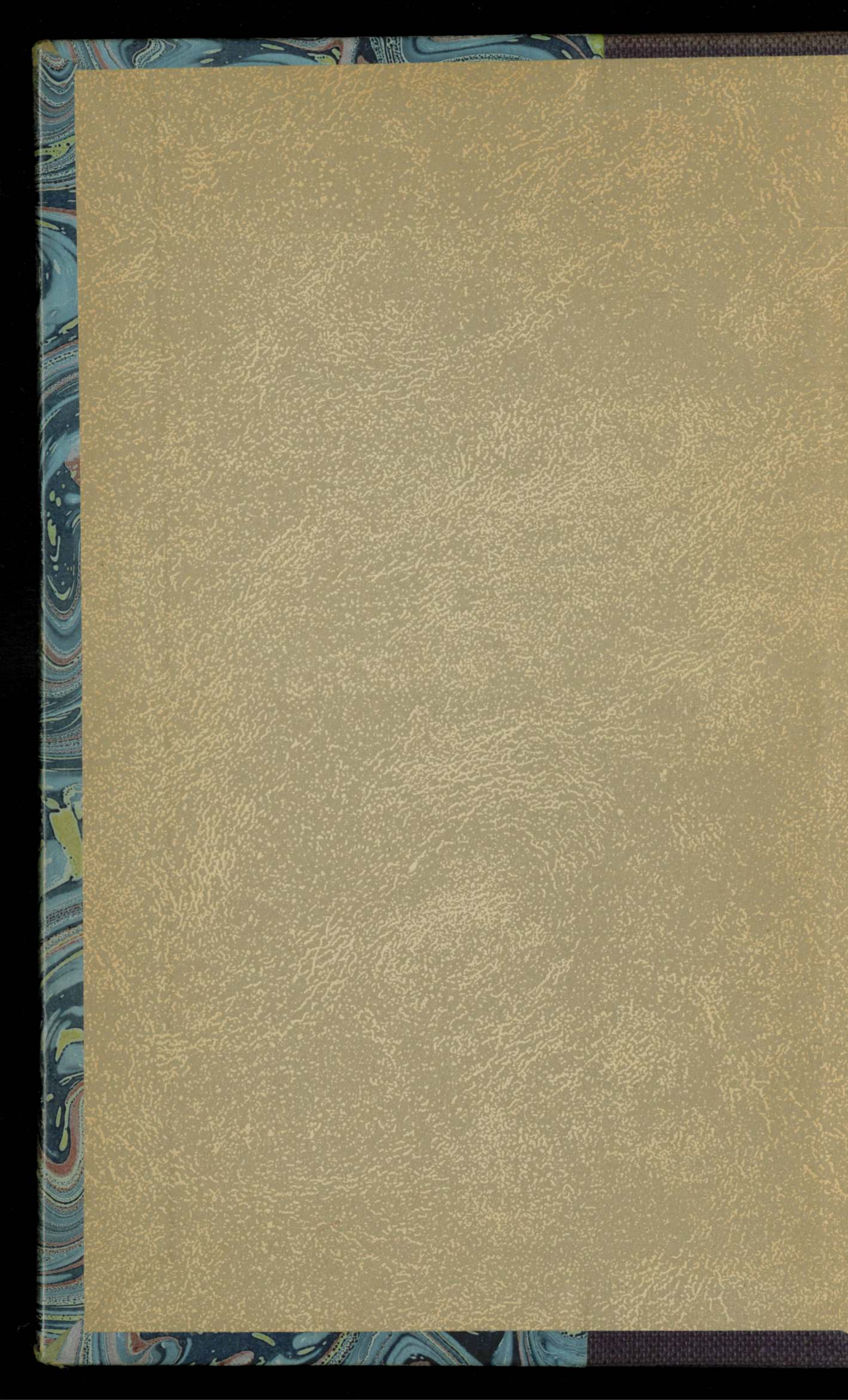
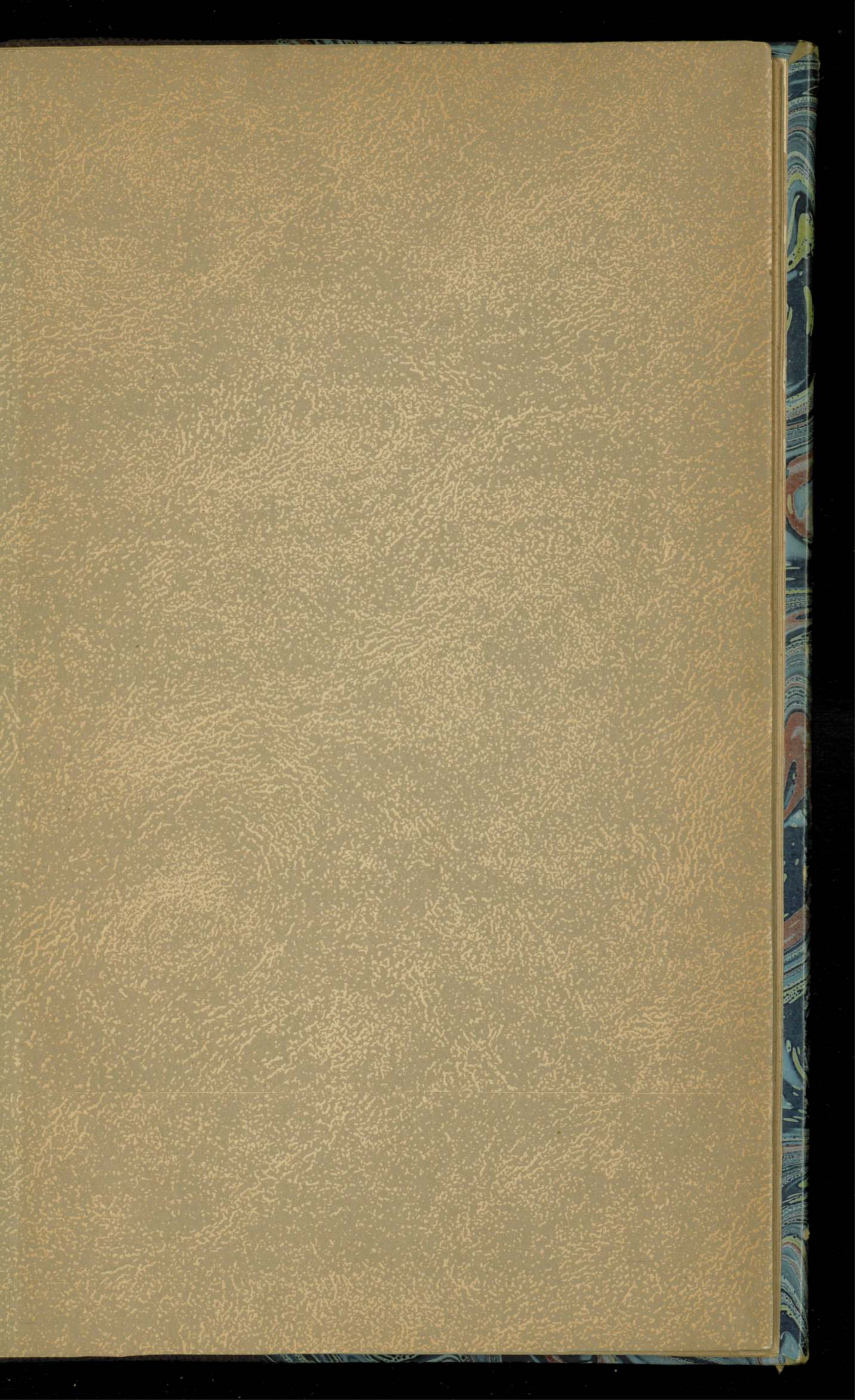
M.REUCHSEL — L'ÉCOLE CLASSIQUE DU VIOLON











MAURICE REUCHSEL

L'École Classique du Violon

DEUXIÈME ÉDITION

Précédée de Notes sur « Le Violon à travers les Siècles », par l'auteur, et ornée de 17 gravures

PRIX NET : 2 francs



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
33, rue de Seine, 33

1906

NOTES SUR

Le Violon à travers les Siècles [1]

Le violon, surnommé le *roi de l'orchestre*, est le plus simple de tous les instruments actuels en même temps que le plus parfait. Ses quatre planches de bois, montées de quatre cordes, suffisent à produire, comme l'a dit un de nos grands poètes :

Une note profonde, immense, magistrale,
Et sonore à remplir toute une cathédrale.

Son étendue de plus de quatre octaves lui permet une multiplicité d'effets variant jusqu'à l'infini. Enfin,

(1) Les instruments reproduits ici font partie, sauf ceux portant une mention spéciale, de la collection appartenant à l'auteur de ces notes. Ils ont été *clichés* d'après des épreuves photographiques dues à l'obligeance de M. Isidore Bay.

ses dimensions réduites le mettent en communion directe avec l'artiste qui en joue.

Seul le violon dépeint toutes les affections de l'âme : il soupire les mélopées les plus tendres avec un charme indéfinissable ; il illumine, de son rire strident, les passages d'humour et de fantaisie, et vivifie tous les élans pathétiques de la passion. Le violon déclame d'une voix quasi divine ces récitatifs grandioses ou sublimes qui nous transportent par delà les misères terrestres ; il plane, mystérieux, extatique, dans les régions éthérées du Rêve.

Les maîtres de toutes les époques lui ont prêté leurs plus géniales inspirations. Confident intime de leurs pensées, il en est le traducteur fidèle. C'est lui qui prend la parole à l'orchestre pour exposer un thème, pour souligner une action ; il y brille d'un éclat éblouissant, tel un diamant magique au milieu de cet écrin de joyaux merveilleux qui forment la *symphonie*.

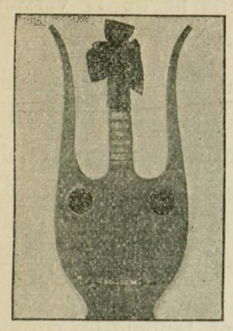
⁂

Si le violon n'a subi aucune transformation depuis plusieurs siècles, il a passé par bien des phases diverses avant d'être tel que nous le connaissons.

Le premier instrument à cordes et à archet remonte à cinq mille ans avant l'ère chrétienne. La légende dit qu'il fut inventé par un roi de Ceylan : *Ravana ;* de là son nom de *ravanastron*.

Il était formé d'un long manche servant de *touche*, et d'une petite caisse, le tout monté de deux cordes

mises en vibration par un bambou légèrement arqué et tendu de crins.



Lyre
Ancêtre des Instruments à cordes

Un autre instrument, presque semblable au *ravanastron*, le *rouana*, fut en usage dans l'Indoustan.

Puis vint l'*omerti*, présentant déjà, dit-on, quelques progrès de fabrication.

L'*omerti* passa de l'Inde à l'Arabie et devint le *rebab* si goûté des poètes primitifs dont il soutenait la voix dans leurs psalmodies.

Tous les historiens ne sont pas d'accord sur l'époque à laquelle les instruments à archet firent une première apparition en Europe.

Certains prétendent que le *crouth* a été connu en Angleterre vers le milieu du Ve siècle ; d'autres, au contraire, affirment qu'il ne fut pas question de *cordes frottées* dans nos pays avant le VIIIe siècle.

Quoiqu'il en soit, l'existence du *crouth breton* est tout à fait indéniable au commencement du IXe siècle. Il n'avait pas de manche distinct de sa caisse ; au sommet de la table (d'assez haute dimension), une échancrure permettait aux doigts de la main gauche de venir se poser sur les cordes ; un des pieds du chevalet passait à travers une des *ouïes* pour s'appuyer au fond. On jouait de cet instrument en le tenant debout sur le genou gauche et en dirigeant

l'archet de la main droite ; le crouth français avait trois cordes, soit trois de moins que l'anglais.

Voici la traduction que Fétis fit de la version d'Edouard Jones sur le *crouth anglais* :

« Un joli coffre sonore avec un archet, un lien, une « touche, un chevalet ; sa valeur est d'une livre. Il a « la tête arrondie comme la courbe d'une roue et, de « son centre, sortent les accents plaintifs du son ; « le renflement de son dos est semblable à celui d'un « vieillard, et sur sa poitrine règne l'harmonie. Dans « le sycomore nous trouvons la musique. Six che- « villes, lorsque nous les vissons, tendent les cordes, « et ces six cordes sont ingénieusement imaginées « pour produire cent sons ; une corde pour chaque « doigt est vue distinctement, les deux autres sont « pour le pouce ».

Le *rebec* remplaça le *crouth* en France. Sa forme était plus étroite vers le manche et s'arrondissait vers l'extrémité inférieure; il n'avait pas d'*éclisses*, le fond était bombé et l'instrument ressemblait à notre mandoline moderne. Le *manche* était distinct de la caisse.

Le son du *rebec* était assez désagréable. Vidal rapporte dans un de ses ouvrages le dicton populaire : *sec comme rébec*. Il ajoute que dans une comédie de l'époque, Florinde, en parlant du capitaine Fier-à bras que son père lui destine malgré elle pour époux, dit :

« Il est délicat et blond comme un pruneau relavé

« et la bourse ne l'a pas bien ferrée. De ce côté là, il « est *sec comme rebec* et plat comme punaise ».

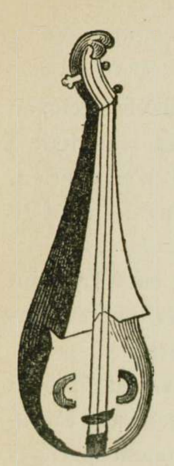


Schéma d'un rébec

Plusieurs variétés d'instruments descendant du *rebec* sont à signaler : la *rubèbe* (sons graves) avec deux cordes, et la *gigue* (sons aigus) avec trois cordes (1).

Au XVe siècle, ces dénominations différentes se centralisèrent sous le nom générique de *rebec* servant à désigner les grands, les moyens et les petits instruments divisés en *dessus, alto, ténor* et *basse.*

La basse était souvent confiée à un instrument monocorde appelé *trompette marine* dont le corps était un « cône pentagone très allongé sur lequel était appliquée une table d'harmonie en sapin » (2). Molière en a immortalisé le nom dans le *Bourgeois Gentilhomme.*

On doit mentionner ici les *vielles à archet* tout à fait différentes des *vielles savoyardes à roue* connues de nos jours. Leur forme avait beaucoup d'analogie avec notre guitare actuelle; elles avaient des *éclisses* et possédaient cinq cordes.

---

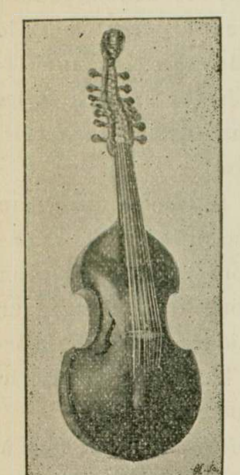
(1) La gigue a été particulièrement en honneur en France aux XIIIe et XIVe siècles.

(2) Fétis. Recherches historiques sur l'origine des instruments à archet (avec notes manuscrites inédites).

Les *vielles à archet* donnèrent naissance à la grande famille des *violes* d'une haute importance dans l'histoire musicale.

⁂

Se basant sur certaines sculptures du XIe siècle, on a prétendu que l'apparition des *violes* remontait à cette époque. Il n'en est rien, les violes datent de la fin du XVe siècle.



Viole d'Amour
de F. Guidantus
(Bologne, 1724)
appartenant à M. Bay

En 1568, il y eut à Lyon un faiseur de *violes* réputé nommé André Vinatte.

Les *violes* avaient 5, 6 et même 7 cordes. Leurs *chevillers* se terminaient par des têtes finement sculptées dans le bois.

Au début, les joueurs de *violes* étaient si peu habiles que l'on dut disposer sur la *touche* de leurs instruments des *sillets* indiquant l'emplacement des doigts, de demi-ton en demi-ton, comme on le fait encore aujourd'hui sur nos guitares. Cet usage tomba en désuétude ; en examinant de près un *quinton* (ou pardessus de viole) de 1686 que je possède (dont la *touche* a été changée), on remarque facilement sur l'érable du manche la trace de ces *sillets*.

Je n'ai pas à m'appesantir sur la forme des *violes*, ni sur leur sonorité ; les amateurs de musique ancienne ont tous eu l'occasion de les entendre, car des sociétés se sont fondées depuis quelques années dans les principales villes de France pour faire apprécier les chefs-d'œuvre de nos vieux maîtres sur les instruments pour lesquels ils ont été écrits : le *quinton* (ou pardessus de viole), la *viole d'amour* (1) et la *viole de gambe*, avec adjonction, dans certains cas, de la *contrebasse de viole*.

Diverses autres variétés de *violes* existaient au XVIIIe siècle. La *viola bastarda* (destinée à l'accompagnement du chant), fut une des premières, avec la viole de gambe, auxquelles on ajouta des *cordes sympathiques*, réservées en principe à la viole d'amour.

---

(1) Meyerbeer dans les *Huguenots*, Charpentier dans *Louise*, Massenet dans *Le Jongleur de Notre-Dame*, ressuscitèrent au milieu de l'orchestre moderne la viole d'amour dont la sonorité est d'un charme pénétrant. M. J.-M. Bay a été le premier à faire entendre, au Grand-Théâtre de Lyon, le solo de viole d'amour qui précède le fameux air : « Plus blanche que la blanche hermine » ; l'instrument dont il se sert habituellement, fabriqué à Bologne, en 1724, par F. Guidantus, est monté de sept cordes *réelles* et de sept cordes *sympathiques*. Plusieurs violes d'amour françaises ont été construites avec sept cordes *réelles*, mais *six* cordes *sympathiques* seulement, ainsi que l'on peut s'en rendre compte en examinant une viole attribuée à J. Hurrel (Paris, 1716) qui est actuellement en ma possession.

Les *cordes sympathiques*, généralement en métal, passent sous *la touche* de l'instrument et vibrent par sympathie chaque fois que l'on émet sur les cordes supérieures des sons en rapport harmonique avec elles.

Viole de Gambe
de N. Bertrand (Paris, 1712)
appartenant à M. Arthur Ticier

La *viola pomposa* fut inventée par l'illustre J.-S. Bach; on la jouait concurremment avec la *viola di bordone* ou *baryton.*

Le *quinton* (ou pardessus de viole) doit nous intéresser particulièrement, puisqu'il précéda le *violon* et qu'il ne fut pas détrôné du premier coup par son rival.

Pour la musique de chambre, le *quinton* n'avait pas d'égal; sa sonorité un peu

voilée faisait les délices des oreilles délicates de nos aïeux et il eut des virtuoses de haute marque. Le grand Couperin dit formellement qu'il en jouait assez souvent aux petits concerts où Louis XIV le mandait presque chaque dimanche, en 1714 et 1715 ; son oncle, Louis Couperin (1630-1665), avait été aussi joueur de « dessus de viole » dans la chapelle de Louis XIII.

D'après les recherches auxquelles je me suis livré à la bibliothèque du Conservatoire de Paris, il résulte qu'un grand nombre d'œuvres ont été écrites spécialement pour le *quinton*.

Je citerai : Méthode de pardessus de viole avec une petite sonate en duo et un autre petit duo pour 1er et 2e dessus, par *Corrette* (vers 1758) ; six sonates de *Barrière*; six sonates pour deux pardessus de viole (environ 60 pages), de *Caix l'aîné* ; un recueil de pièces pour pardessus de viole à cinq cordes, de *Hugard* (40 pages) ; des pièces pour dessus ou pardessus de viole, dédiées à S.A.S. Mlle de la Roche-sur-Yon, avec privilège du roi (30 pages), par *Marc* (vers 1724), etc.



Quinton
de M. Colichon
(Paris, 1686)

On sera bien convaincu, après cette énumération, que le *quinton* (ou pardessus

de viole à cinq cordes) a été tenu en grande estime, puisqu'il a eu sa propre littérature (1).

***

Il est impossible de connaître exactement la date de l'invention du *violon*. Les noms des célèbres luthiers Duiffoprugcar (1514-1570), Gasparo da Salo (1542-1609) et Maggini (1590-1640) se rattachent à sa naissance ; c'est donc vraisemblablement vers la fin du XVIe siècle qu'il apparut avec sa forme plus légère et plus gracieuse que celle des *violes*. Les tables dépassent de quelques millimètres les *éclisses*, les *cc* de la table d'harmonie font place aux *ff*, la caisse est moins épaisse et, par là même, plus facile à tenir sous le menton. Le manche est plus arrondi, moins large que dans les *violes* et facilite le *démanché*.

On distinguait, autrefois, en Italie, le *violon de concerto* et le *violon d'orchestre* ; le premier s'appelait *voix humaine* et le second *voix argentine*.

L'*Orfeo*, de Monteverde, représenté à Mantoue, en 1607, fut le premier opéra dans lequel on employa des violons. Comme il était d'usage, alors, que chaque personnage fût accompagné par un instrument de timbre analogue à son caractère, je crois intéres-

---

(1) Les soli de quinton, de viole d'amour ou de viole de gambe étaient accompagnés soit par le *clavecin*, soit par l'*orgue de régale*. L'*orgue de régale*, composé d'un ou de plusieurs jeux d'anches, était autrefois un instrument portatif de salon, comme l'harmonium de nos jours.

sant de signaler, en passant, que les deux *violini piccoli alla francese*, inscrits par Monteverde sur sa partition, figuraient en regard du rôle de Speranza (1).

Le premier *violoniste-virtuose* dont l'histoire fasse mention fut Simone Arietto, attaché, en 1630, à la cour des ducs de Savoie.



Violon à tête sculptée
XVIIe siècle

Nous n'étudierons pas ici les éléments constitutifs du violon, cela rentrerait dans le cadre d'un traité de lutherie avec lequel ces notes n'ont rien de commun. On se rappellera que, depuis quatre siècles, malgré des tentatives nombreuses, aucune modification n'a été apportée dans sa fabrication.

C'est au XVIIIe siècle, nul ne l'ignore, que la facture italienne du violon a atteint son apogée (2).

Antoine Stradivarius (1644-1737), élève de Ni-

(1) Les personnages de *La Musique*, d'*Orfeo* et d'*Euridice* étaient accompagnés respectivement par le *clavecin*, la *contrebasse de viole* et la *viola da brazzo*.

(2) Au XVIIIe siècle, les maîtres de danse se servaient, pour régler leurs pas, de violons minuscules pouvant se mettre dans la poche et appelés, pour cette raison, *Pochettes*.

colas Amati, fabriqua (surtout vers sa 56e année) des violons considérés comme inimitables. Il fabriqua aussi des *violes* à six et sept cordes et des *quintons à fond plat*, dont l'emploi n'avait pas encore été abandonné dans les orchestres.

Ses meilleurs élèves furent Joseph Guarnerius, Charles Bergonzi, Laurent Guadanini et Alexandre Gagliano.

Les instruments de Stradivarius et de Guarnerius servent encore aujourd'hui de modèles à nos luthiers. Ils sont remarquables par une grande beauté esthétique (notamment dans le vernis), un son clair et très égal sur les quatre cordes, une vibration facile.

Violon italien
Attribué à GAGLIANO
(Naples, 1721)

Les violons que Stradivarius, l'illustre maître de Crémone, vendait quatre louis d'or de son vivant, s'enlèvent, depuis quelques années, à des prix fabuleux : on en a vu monter jusqu'à 50.000 fr. Engloutir de telles sommes dans l'achat d'un violon me semble absolument dérisoire (1).

Sans vouloir dénigrer les

---

(1) Un Stradivarius de 1716, surnommé *Le Messie*, a été acquis par M. Crawford, d'Edimbourg, au prix de 50.000 fr. en 1890. Celui du violoniste J. White, *Le Chant*

vieux instruments italiens, j'affirme que leurs qualités tiennent surtout à la vieillesse de leur bois et à ce qu'*ils ont été beaucoup joués*. Un violon ancien sera toujours préférable à un violon neuf, le fait est indéniable ; mais point n'est besoin, pour qu'il soit excellent, qu'il date de deux siècles ou qu'il soit italien. Les idées de snobisme et de particularisme outré qui placent la facture italienne au-dessus de toutes les autres, sont absolument condamnables. Stradivarius a créé des chefs-d'œuvre de lutherie, c'est incontestable ; néanmoins, un certain nombre de faiseurs allemands et français, s'ils ne l'ont pas surpassé, l'ont certainement égalé. Parce que leurs noms sont moins célèbres, il ne faut pas en conclure que leurs productions soient moins remarquables. « On trouve du bon, disait Horace, dans le mauvais poète Cherilus, et le divin Homère sommeille quelquefois » (*Quandoque dormitat Homerus*).



Violon français
de J.-B. VUILLAUME
(Paris, 1830)

---

du cygne, fabriqué par Stradivarius à 92 ans, a été payé 20.000 fr., le 15 mai 1886.

Un Guarnerius de 1741, ayant appartenu à Vieuxtemps, fut vendu 20.000 fr. au duc de Camposelice, en 1884.

Les instruments de nos luthiers français : Nicolas Lupot (1758-1824), Gand père (mort en 1824), J.-B. Vuillaume (1798-1875) surnommé le *Stradivarius français*, peuvent satisfaire les plus difficiles, et les violons sortis des mains de nos luthiers actuels à la tête desquels je puis citer : Serdet à Paris, Blanchard à Lyon, Jacquot à Nancy, Hel à Lille, deviendront, sans aucun doute, après quelques années de travail, tout à fait dignes d'être joués par nos grands virtuoses.

⁂

Je ne veux pas terminer ces notes succinctes sur les origines du violon sans dire quelques mots de l'*archet* qui est le *générateur* du son dans les instruments à cordes frottées.

Nous avons vu, au commencement de cette étude, qu'à l'époque du *ravanastron* il était composé d'un bambou légèrement arqué et tendu d'une mèche de crins. Aucune transformation ne fut apportée dans sa facture jusqu'au XVIe siècle. Au milieu du XVIIe siècle, la baguette devint ronde ou octogone et s'amincit vers la tête. Les artistes ayant formulé le désir de pouvoir tendre plus ou moins les crins, selon le caractère des œuvres à interpréter, on imagina de monter la *hausse* sur une crémaillère à crans et un fil de fer servit à son accrochement à l'un de ces crans.

Quelques années plus tard, grâce à l'initiative de Tartini, l'archet devint plus léger et se cambra. Le Français Tourte, établi à Paris vers 1740, remplaça la

crémaillère incommode par une vis à écrou que l'on peut voir encore à nos archets actuels. Son fils François, né en 1747, apporta les derniers perfectionnements à l'archet et en augmenta l'élasticité. Il tenta le premier de retenir les crins sur la hausse par une virole en argent et une plaque de nacre, afin « qu'ils présentent toujours une lame plate posant également sur la corde », et inventa, en un mot, ce que l'on nomme l'*archet à recouvrement* (1).

Tous les *archetiers* ont suivi les traces de François Tourte et ont fabriqué sur ses modèles. Certains ont essayé différents bois et construisirent même des archets en acier, mais, après bien des tentatives, le bois de Fernambouc fut reconnu définitivement comme le plus propre à réunir les qualités de souplesse et de force.

MM. Lamy et Sartory fabriquent en ce moment, à Paris, des archets considérés avec justesse comme de véritables baguettes magiques en des doigts habiles.

⁂

J'aurais pu m'étendre beaucoup plus longuement sur les origines du violon et ses transformations à travers les siècles. Mais *ces notes ont été écrites pour les élèves* et, sachant combien les jeunes gens ont horreur de lire les ouvrages de deux ou trois cents

---

(1) Un archet de F. Tourte a été acheté 1.100 fr. en 1887, par M. Hill

pages, j'ai tenu à donner un aperçu sur l'histoire de l'instrument qui sera pour eux un compagnon et un ami pendant toute leur vie d'amateur ou d'artiste.



L'École Classique du Violon

Avant-Propos

De nos jours, les jeunes violonistes semblent ignorer la littérature ancienne du violon. La plupart d'entre eux connaissent à peine le nom des maîtres illustres du XVIIIe siècle et seraient probablement incapables de parler de leurs œuvres. Il faut cependant les considérer comme la pierre fondamentale d'un enseignement classique et raisonné.

Pour suivre la « mode », on néglige les saines traditions, traitant de *rétrogrades* ceux qui puisent leur science dans l'école des temps passés ; on cherche à se repaître de productions *nouvelles*, hérissées de difficultés techniques, persuadé que la *course à la dou-*

ble croche constitue le *summum* du talent. Aussi, cette magnifique ampleur de style, ce coup d'archet magistral (apanage des violonistes du XVIIIe siècle), font-ils place à d'infimes subtibilités de doigts : l'*acrobatie* atteint son suprême degré.

Combien il y aurait à apprendre, cependant, en étudiant et en analysant les concertos ou les sonates de Corelli, de Tartini, de Leclair et de leurs contemporains !

Grâce à l'initiative d'intelligents éditeurs, ces œuvres, dont quelques grandes bibliothèques de Berlin, de Leipzig, de Vienne, de Paris et de Florence possèdent les manuscrits ou les éditions princeps, viennent d'être regravées avec annotations d'éminents professeurs ; elles constituent une véritable mine d'or dont l'exploration ferait découvrir aux élèves, en suivant les transformations successives apportées par chacune des *grandes époques* à l'art violonistique, des gisements d'idées inconnues pour eux sur les formes esthétiques de la musique instrumentale.

Saint-Saëns a dit fort judicieusement : « Une loi physiologique veut que les êtres, dans les phases de leur développement, repassent par leurs formes ancestrales ; c'est en vertu de cette loi que l'éducation artistique doit commencer par l'étude des maîtres anciens ». M. Arthur Pougin a ajouté : « En matière d'instruction, les tempéraments romantiques eux-mêmes, les fantaisistes les plus décidés sont bien obligés, sous peine d'impuissance future, de se plier d'abord aux doctrines classiques, d'abreuver leur

esprit aux sources les plus sévères ». Néanmoins, on ne voit plus guère de pages immortelles des vieux compositeurs inscrites au programme des classes de nos conservatoires, en parallèle avec les productions de Vieuxtemps, de Wieniawski, etc. ; c'est à peine si quelques concertos de Viotti ont trouvé grâce devant les *réformateurs des systèmes d'enseignement.* Tant pis pour la belle école du violon !

J'estime, comme certains grands solistes de notre époque, qu'il est indispensable de *travailler* les œuvres appartenant à l'école classique du violon pour devenir un bon instrumentiste et un bon musicien ; je suis persuadé que l'étude de ces œuvres sera encore plus fructueuse en excellents résultats, quand on connaîtra intimément la vie matérielle et l'état d'âme de leurs auteurs.

Dans ce but, je vais retracer brièvement la biographie des principaux violonistes - compositeurs du XVIIIe siècle et signaler quelques uns des concertos ou des sonates capables d'accroître les qualités de mécanisme et de musicalité chez nos futurs virtuoses de l'archet.





CORELLI

(D'après une gravure de 1700)

CORELLI

(1653-1713)

Au sommet de cette pleïade de violonistes célèbres qui illustrèrent le XVIIIe siècle brille d'un éclat toujours resplendissant le nom d'Arcangelo Corelli. Il apparaîtra éternellement entouré d'une auréole de gloire, car on doit considérer Corelli comme le chef de cette grande école italienne du violon d'où sortirent les Vivaldi, les Veracini, les Tartini.

Arcangelo Corelli est né à Fusignano, près d'Imola (province de Bologne), en février 1653. Ses professeurs ont été Simonelli (de la Chapelle du Pape), pour le contrepoint, et Bassani pour le violon.

Lorsque Corelli vint à Paris, en 1672, les pires tracasseries lui furent, dit-on, suscitées par la jalousie de Lulli. Il résolut donc de quitter la capitale de la France pour parcourir l'Allemagne ; on le trouve au service de la cour de Bavière, vers 1680.

Peu de temps après, il rentre en Italie et se fixe à

Rome (1). Sa réputation était alors si grande que les seigneurs se disputaient l'honneur de le faire entendre chez eux. Un jour qu'il jouait devant un nombreux auditoire, quelques nobles dames, sans doute peu musiciennes, se mirent à causer. Corelli s'arrêta net, posa son violon sur un meuble en disant qu'il craignait de les interrompre. Ce fut une rude leçon de politesse que son titre de « Prince de tous les musiciens » pouvait seul lui permettre.

Le roi de Naples désirant entendre le grand artiste, Corelli fut mandé dans cette ville. Il y fit la connaissance du claveciniste réputé Alexandre Scarlatti ; tous deux obtinrent un succès colossal. Corelli était émerveillé de trouver à Naples des artistes capables de l'accompagner à première vue.

Le beau prestige dont jouissait Corelli ne tarda pas à diminuer. Au 2e concert donné à la cour, le roi, pendant l'exécution d'un magnifique adagio, quitta la salle, laissant l'artiste achever seul la sonate commencée. Une autre fois, Corelli fut appelé à déchiffrer un ouvrage de Scarlatti, en *ut mineur*. Etait-il mal écrit pour l'instrument, ou le célèbre violoniste fut-il pris de distraction au moment de l'exécuter ? On l'ignore ; mais Corelli le joua en *ut majeur* jusqu'à ce que l'auteur l'eût remis dans le ton.

Ces incidents fâcheux influencèrent douloureuse-

---

(1) A Rome, Corelli eut pour protecteur le cardinal Ottoboni qui le logeait dans son palais.

ment l'esprit de Corelli qui retourna promptement à Rome.

Là, d'autres instrumentistes, d'un talent sensiblement inférieur au sien, avaient acquis une certaine renommée et l'avaient fait complètement oublier. Il ne put résister à ce nouveau chagrin et mourut le 18 janvier 1713, à l'âge de 60 ans.

Corelli, aussi bien comme exécutant que comme compositeur, est un génie incontestable. Du reste M. Vincent d'Indy dans une de ses récentes conférences à Paris l'a considéré comme le créateur de la *forme architecturale* de la *sonate*, laquelle devait être encore modifiée plus tard par Ph. Emmanuel Bach.

*
* *

Parmi les innombrables productions de l'illustre maître, deux recueils ont été réimprimés récemment par l'éditeur Augener, de Londres. Ce sont : 1° des sonates *da camera* (1) pour deux violons et basse, avec clavecin ; 2° douze sonates pour violon avec *basso continuo* (clavecin ou piano). Je recommande tout particulièrement ces dernières à l'attention des violonistes.

Etudier d'abord la VIIe, la VIIIe, la IXe, la Xe et la XIe ; dans les *allegros*, généralement de grand style,

---

(1) Les Italiens distinguaient deux sortes de sonates : la *sonata da camera*, ou sonate de chambre, et la *sonata da chiesa*, ou sonate d'église, dont la forme différait sensiblement.

exécuter les passages forts en allongeant beaucoup l'archet, conservant le *sautillé* ou le *spiccato* pour les passages doux ; avoir l'archet très *à la corde* dans les *adagios* qui sont souvent d'une inspiration digne de Bach ou de Haëndel ; dans les *finals*, où l'on rencontre une note détachée alternant avec deux liées, donner beaucoup de relief à la note détachée et appuyer fortement la première des deux liées.

Après s'être assimilé les cinq sonates que je viens de citer, il sera bon de travailler la Ve, en *sol*, que François Coppée a immortalisée dans son « Luthier de Crémone » (1). Le prélude, avec lequel le pauvre bossu Filippo fit germer des pleurs sous les paupières de la douce et belle Giannina, est un vrai petit chef-d'œuvre de quelques mesures, tant le sentiment en est profond et pénétrant.

On attaquera ensuite la Ire sonate, considérée comme la plus difficile,en même temps que la plus admirable de toutes. L'édition Augener donne les ornements originaux que Corelli n'écrivait pas, mais qu'il ajoutait dans ses concerts; ils n'existent ni dans l'édition d'Alard, ni dans l'ancienne édition de J.-B. Cartier.

Exposer le thème du 1er allegro avec franchise et fermeté, comme le *sujet* d'une fugue; accentuer la

---

(1) Un violoniste contemporain que je ne nommerai pas, a composé un solo destiné à être exécuté dans le « Luthier de Crémone ». Il ignore sans doute, que la sonate en *sol*, citée par Coppée, existe réellement.

réponse qui paraît aux doubles cordes ; donner une grande variété d'archet à *l'épisode* qui commence à la 17e mesure, mais rendre au thème, chaque fois qu'il réapparaît, son allure mâle et décidée.

La Ire sonate de Corelli est la plus propre à figurer au programme d'un concert. Les solistes qui l'exécuteront en public y obtiendront un succès certain.

Les sonates IIe, IIIe et IVe n'offriront pas de difficultés à quiconque possèdera la Ire avec laquelle elles sont très proches parentes.

Quant à la XIIe (La Follia), composée d'un thème de 16 mesures suivi d'un grand nombre de variations, c'est, avant tout, à mon avis, un excellent exercice d'archet à reprendre quotidiennement.

Aux artistes qui ont l'occasion de jouer dans les cérémonies religieuses pour lesquelles le répertoire du violon est si restreint, j'indique *l'Adagio non troppo* de la sonate IIIe, la *Sarabande* de la sonate VIIIe (avec les deux reprises), et le *Largo* de la sonate IXe.



VIVALDI

(16..-1743)

❦ ❦ ❦

Dans la deuxième moitié du XVIIe siècle, un violoniste de talent nommé Jean-Baptiste Vivaldi habitait Venise et faisait partie de la musique attachée à la chapelle ducale de Saint-Marc. Son fils Antoine, dont il commença l'éducation artistique, devait devenir un des plus réputés violonistes du XVIIIe siècle.

Antoine Vivaldi, entré de bonne heure dans les ordres, fut surnommé, à cause de ses cheveux rouges « il pretre rosso » ou le *prêtre roux*. Il resta un certain temps comme violoniste à la cour de Philippe de Hesse-Darmstadt, mais revint dans sa ville natale vers 1713 pour être nommé directeur du Conservatoire *della Pietà*.

Le Conservatoire *della Pietà* avait été fondé sur le modèle du Conservatoire Santa-Maria-di-Loreto, de Naples. On devait y apprendre la prière, la lecture, et la musique.

Les anecdotes sur la vie d'Antonio Vivaldi ne sont pas nombreuses. On en rapporte une seule, la voici : Un jour, pendant qu'il disait sa messe quotidienne, une charmante idée musicale traversa son cerveau. Sans attendre d'avoir terminé les dernières oraisons, il se rendit à la sacristie pour la noter. Appelé devant le tribunal ecclésiastique, on le considéra comme irresponsable de ses actes et la célébration de la messe lui fut interdite.

Antonio Vivaldi resta directeur du Conservatoire *della Pietà* jusqu'à sa mort survenue en 1743.

Le nombre de ses œuvres est considérable ; il écrivit vingt-huit opéras, représentés à Venise, à Mantoue, à Vérone, à Florence et à Ancône ; plusieurs concertos pour violon-solo, deux violons *di ripieno*, alto et basse pour orgue, une quantité de sonates pour violon-solo avec *basso continuo* pour clavecin.

Les œuvres de Vivaldi sont toutes remarquables, tant par l'inspiration mélodique que par les développements contrepointiques, et plusieurs compositeurs illustres les ont transcrites ou arrangées pour divers instruments. Deux concertos pour violon, de l'op. 3, sont devenus des concertos pour clavecin avec accompagnement d'instruments à cordes, sous la signature de J.-S. Bach. Quatre des concertos pour orgue, du grand *cantor* de Leipzig, ont été inspirés par des concertos pour violon de Vivaldi. Enfin, Riemann assure dans son Dictionnaire que le concerto en *la mineur* pour quatre clavecins de Bach n'est

autre que le concerto en *si mineur* pour quatre violons solos de Vivaldi.

Cela seul suffit à prouver la supériorité des productions du réputé violoniste vénitien.

Les élèves travailleront avec fruit la sonate en *la* d'Antonio Vivaldi, transcrite par G. Jensen.





F. GEMINIANI

GEMINIANI

(1680-1762)

Francesco Geminiani, né à Lucques en 1680, est un des disciples les plus marquants de Corelli.

Bien que ses études musicales aient été commencées sous la direction de Scarlatti et de Lunati ("il Gobbo") il doit à l'école du maître de Fusignano son style élevé, son mécanisme parfait, son exécution étincelante qui en font un violoniste de premier ordre. Son talent ne fut jamais contesté.

En 1714, Geminiani se rendit en Angleterre où il devait passer toute sa vie au milieu de l'admiration des musiciens d'outre-Manche. A Londres, il se fit entendre souvent devant le roi Georges 1er, et le grand Haëndel l'accompagnait généralement au clavecin. Sa réputation grandissait sans cesse et serait devenue universelle si Geminiani n'avait eu une passion pour la peinture. Aussi, passait-il tout son temps à rechercher des tableaux rares dont il faisait l'acquisition à prix d'or, et l'on raconte qu'à un moment donné il fut obligé de se faire inscrire sur la liste des domes-

tiques du Comte d'Essex par suite de dépenses exagérées.

Vers 1753, Geminiani fit un voyage à Paris. Le *Journal des Savants* inséra une analyse de son ouvrage didactique intitulé *Guide harmonique*. Il retourna en Angleterre vers 1755 et fonda un journal de musique sous ce titre : *The Harmonical Miscellany* (mélanges harmoniques).

Geminiani se rendit ensuite à Dublin, où il mourut le 17 septembre 1762, chargé d'années et de gloire.

⁂

Parmi les œuvres très nombreuses de Geminiani, l'*Art du Violon*, édité en 1746, occupe une place prépondérante. C'est, en somme, une des plus anciennes méthodes de violon dont les exemplaires sont malheureusement fort rares. Voici le titre exact qui figure sur la première page : *L'art de jouer le violon contenant les règles nécessaires à la perfection de cet instrument avec une grande variété de compositions très utiles à ceux qui jouent le violoncelle ou le clavecin par F. Geminiani. Opéra* XI, *gravé par Mme de Luffe. En vente à Paris, chez M. de la Chevardière, rue du Roule, à la Croix d'Or, et à Lyon chez MM. les frères Le Goux, place des Cordeliers* (*avec privilège du roi*).

Plusieurs des prescriptions contenues dans l'*Art du violon* de Geminiani peuvent être rappelées souvent aux élèves. « Les meilleurs joueurs — dit-il — épargnent le moins leur archet et se servent de son entier,

de la pointe jusqu'à la partie d'en bas et même au delà des doigts ». (L'archet semble être pour lui l'organe qui vivifie le jeu du violon et il s'en occupe particulièrement). « Une des principales beautés du violon c'est d'enfler ou d'augmenter et d'adoucir le son ; ce qui se fait en pressant l'archet ou plus ou moins sur les cordes avec le premier doigt. « Celui qui ne possède pas à un degré parfait le maniement de l'archet ne sera jamais capable de rendre la mélodie agréable, ni d'arriver à la facilité de l'exécution ». Geminiani donne encore d'excellents conseils sur ce qu'il appelle *le tremblement* (*ou vibration*), *le port de voix*, *le détaché*, *l'anticipation*, etc. Enfin, 24 exercices sont écrits pour fondre le jeu à toutes les difficultés. Ce que Geminiani nomme des *compositions* sont en réalité des fragments de sonates avec basse chiffrée qui couronnent admirablement son ouvrage didactique en permettant de mettre en œuvre tous les préceptes contenus dans la première partie du volume. Bien des auteurs modernes ont dû puiser dans *l'Art du violon* pour équilibrer sagement leurs méthodes.

Fétis prétend que Geminiani, dans ses sonates pour violon et clavecin, chercha à s'éloigner du style de Corelli en leur donnant une forme plus jeune. Il ajoute que l'on y trouve moins d'invention et moins de verve. Je ne partage pas complètement cette opinion.

Si dans les sonates, nº I, en *la*, nº II, en *si*, nº VIII, en *ré*, et dans les extraits de sonates publiés par l'édi-

teur Augener, les *adagios* sont inférieurs à ceux de Corelli comme profondeur d'inspiration, en revanche les *allegros* respirent, à mon avis, la gaîté, l'allégresse, et pour être moins complexe que chez Corelli, l'idée ne manque pourtant pas d'originalité. Le final en *la* majeur est d'un entrain endiablé et produit un grand effet.



VERACINI

(1685-1750)

❦ ❦ ❦

Tandis que l'Allemagne voyait naître en 1685 J-S. Bach qui devait devenir le plus grand claveciniste et organiste de son époque, l'Italie pouvait être fière de donner le jour, la même année, au fameux violoniste F.-M. Veracini.

Elève de son oncle Antoine, F.-M. Veracini a été considéré, après la mort de Corelli, comme le plus grand virtuose de son temps. Il joua d'abord à Florence, sa ville natale, puis se rendit à Venise en 1714. C'est là que Tartini apprécia pour la première fois son talent ; il en fut tellement frappé qu'il n'osa pas se faire entendre après lui.

En quittant l'Italie, Veracini parcourut l'Angleterre et accepta, vers 1720, le poste de compositeur-virtuose de la musique du roi de Pologne. A la cour il était l'objet des flatteries et de l'admiration de tous; mais son orgueil devint tel, qu'il blessa l'amour-propre de plusieurs autres artistes du roi.

Pisentel, alors maître des concerts, résolut de lui jouer un mauvais tour. Il fit apprendre à l'un de ses « ripiénistes » un fragment de concerto, puis invita Veracini à déchiffrer le même passage en présence du roi. Le grand virtuose se tira fort honorablement de l'épreuve, mais le musicien d'orchestre que le roi, sur la demande de Pisentel, voulut entendre ensuite, exécuta l'œuvre avec une perfection impossible à obtenir dans une lecture à vue. Veracini vivement éprouvé par ce concours funeste, et pris d'un accès de fièvre chaude, faillit se tuer en tombant de la fenêtre de son appartement. C'était en 1722.

Après une maladie assez longue, il fit voyage sur voyage jusqu'aux dernières années de sa vie. En 1736, on le trouve à Londres où il a beaucoup de peine à faire oublier Geminiani y jouissant alors d'une énorme réputation.

Veracini mourut en 1750, près de Pise où il s'était retiré.

La même année, J.-S. Bach s'éteignit à Leipzig. Ces deux existences de grands musiciens avaient duré 65 ans.

⁂

D'après certains historiographes, Veracini aurait laissé une douzaine de sonates pour violon avec la basse chiffrée, quelques concertos et des suites symphoniques pour clavecin et instruments à cordes.

Il est probable que les concertos n'ont jamais été imprimés, car nous n'en trouvons pas trace sur le

catalogue des grands éditeurs et l'on ne les a jamais vu figurer sur les programmes des *récitals* de violon.

Parmi les sonates publiées sous la direction de M. Jensen, les plus célèbres sont celle en *la mineur* et la fameuse sonate de concert en *mi mineur* que l'on joue si souvent aujourd'hui.

Cette dernière se compose de trois parties, toutes trois en *mi mineur*. L'allegro du début demande une égalité de doigts absolument parfaite ; les oppositions de nuances y sont fréquentes et il ne manque ni de relief ni de sentimentalité. Mais la page capitale de l'œuvre est incontestablement *le largo*. Après sept mesures d'un *ritornello* de grand style, le thème principal apparaît dans toute sa splendide limpidité pour se dérouler majestueusement jusqu'à la *cadenza* finale. C'est d'une inspiration grandiose, d'une reposante religiosité.

La *giga* qui termine la sonate ne présente aucune particularité; elle est brillante et produit une impression d'enthousiasme.

Une *sarabande* et une *danse rustique* de F.-M. Veracini ont été transcrites par M. Moffat.





Le Songe de TARTINI

TARTINI

(1692-1770)

❦ ❦ ❦

Nulle vie d'artiste n'a été aussi mouvementée, aussi pleine d'imprévus, aussi abracadabrante que celle de Giuseppe Tartini. Aucune n'est plus passionnante à suivre que celle du talentueux violoniste.

Le génie est souvent frère de la folie, a dit quelqu'un ; en effet, les actes désordonnés commis par des hommes illustres ne sont pas rares. Tartini, né à Pirano le 12 avril 1692, a été coutumier du fait et les soixante-dix-huit années de son existence sont émaillées d'événements piquants à narrer.

Les parents de Tartini avaient résolu de faire entrer leur fils chez les *Franciscains*, mais le jeune Giuseppe sut si bien faire remarquer son caractère combatif, son humeur querelleuse, que l'on décida de le faire inscrire à l'Université de droit de Padoue en 1710. Dans cette ville, il fréquenta plus souvent les salles d'armes que les cours des jurisconsultes et la grande confiance qu'il mettait en son épée lui attira plusieurs duels retentissants.

Au collège *Dei Padri delle scude*, Tartini avait appris dès son jeune âge les premiers éléments de la musique ; il s'était particulièrement adonné alors à l'étude du violon. Quand il fut obligé de s'enfuir à Assise pour déjouer les recherches de la police, après avoir épousé secrétement la nièce du cardinal Cornaro, évêque de Padoue, il travailla de nouveau son instrument favori dans la paisible retraite d'un couvent où on l'avait recueilli. Chaque dimanche, Tartini jouait un solo à la chapelle, accompagné par le père Boemo, organiste.

Deux années se passèrent ainsi sans incidents, et notre virtuose était parvenu à un talent fort remarquable. Mais un jour, un habitant de Padoue le reconnut et prévint le cardinal Cornaro. Celui-ci, dont la colère s'était apaisée, se montra clément pour Tartini et l'autorisa à partir pour Venise avec sa jeune femme. Dans cette ville, il entendit le fameux Veracini ; après cette audition, il se retira à Ancône pour se livrer à de nouvelles études. C'est là qu'il apporta de grands perfectionnements au maniement de l'archet et qu'il découvrit le *troisième son* appelé *son résultant*.

On nomme *son résultant* un troisième son que l'on entend distinctement quand on exécute une tierce d'une justesse absolument parfaite, et qui forme la tierce basse de la note grave.

Tartini était dans la plénitude de ses connaissances techniques et musicales vers 1721. C'est à cette époque qu'il obtint le poste de directeur de la cha-

pelle de Saint-Antoine de Padoue comprenant seize chanteurs et quatre-vingt-quatre instrumentistes.

Jusqu'à sa mort, le grand violoniste ne quitta pour ainsi dire pas sa place, malgré les splendides propositions qu'il reçut de plusieurs cours. Il consentit seulement à se rendre à Prague pour jouer dans des fêtes données en l'honneur du couronnement de l'empereur Charles VI.

A Padoue, Tartini fonda une école de violon célèbre dans tout l'univers et dont sortirent bon nombre de violonistes italiens et français. Il mourut à l'âge de 78 ans; de magnifiques funérailles lui furent faites et on l'inhuma dans l'église Sainte-Catherine.

***

Tartini a été un des compositeurs les plus féconds de son époque. Il a fait aussi d'immenses travaux harmoniques et théoriques qui ont été le point de départ d'une ère musicale nouvelle, mais sur lesquels il n'y a pas lieu d'insister ici.

Je me bornerai donc à analyser les principales œuvres violonistiques (1) du célèbre maître de l'archet qui sont parvenues jusqu'à nous (plusieurs n'ayant pas été rééditées). La plus remarquable de toutes est celle intitulée : *Sonate du diable* ou *Le Trille du Diable.* L'astronome Lalande, au sujet de cette œuvre a raconté la légende suivante qu'il tenait

(1) La bibliothèque du Conservatoire de Paris possède plusieurs copies manuscrites de ces œuvres.

de Tartini lui-même ; elle a fait le tour du monde .
« Une nuit, en 1713 — dit Tartini — je rêvais que
« j'avais fait un pacte et que le diable était à mon
« service; tout me réussissait à souhait, mes volontés
« étaient toujours prévenues et mes désirs toujours
« surpassés par les services de mon nouveau domes-
« tique. J'imaginai de lui donner mon violon pour
« voir s'il parviendrait à me jouer de beaux airs ;
« mais quel fut mon étonnement, lorsque j'en-
« tendis une sonate si singulière et si belle, exé-
« cutée avec tant de supériorité et d'intelligence, que
« je n'avais jamais rien conçu qui put lui être com-
« paré ! J'éprouvais tant de surprise, de ravissement,
« de plaisir, que j'en perdais la respiration. Je fus
« réveillé par cette violente sensation ; je pris à
« l'instant mon violon, espérant retrouver une partie
« de ce que je venais d'entendre, mais ce fut en
« vain; la pièce que je composai alors est à la vérité
« la meilleure que j'aie faite, et je l'appelle encore
« la *Sonate du Diable*, mais elle est si fort au-dessous
« de ce qui m'avait frappé, que j'eusse brisé mon
« violon et abandonné pour toujours la musique, si
« j'eusse été en état de m'en passer ».

L'imagination des peintres et des graveurs s'empara de cette légende et plusieurs chefs-d'œuvre marqués au coin d'un original réalisme la fixèrent pour toujours sur la toile ou la pierre (1).

(1) La Sonate du Diable existe avec accompagnement d'orchestre dans l'édition Breitkopf et Hœrtel.

Une autre sonate fort réputée de Tartini a pour titre *Didone abandonnata* (éditée par D. Alard dans les « Maîtres classiques du Violon »). Tartini a dû l'écrire après la lecture de l'*Enéide*, où Virgile rapporte que Didon se tua après l'abandon d'Enée. Elle débute par un *Affettuoso* en *sol mineur*, empreint de mélancolie. Le *presto* et l'*allegro moderato* sont d'une belle venue, malgré leur caractère forcément un peu triste. J'ai exécuté plusieurs fois cette œuvre en public ; elle a toujours produit une forte impression.

Je cite en passant les sonates en *sol majeur*, *mi mineur* et *fa majeur*, publiées dans l'édition Peters, que l'on étudiera avec intérêt et jappelle l'attention des amateurs de musique ancienne sur le *Concerto en ré mineur* pour violon et orchestre, qui a été joué avec succès dernièrement à Paris et que j'apprécie particulièrement, ainsi que sur le Concerto pour viole de Gambe (ou violoncelle), deux véritables chefs-d'œuvre.

Les *variations sur une Gavotte de Corelli* appelées aussi l'*Art de l'Archet*, donneront une grande souplesse de main droite, une grande aisance dans la baguette aux violonistes qui les étudieront journellement. Pour les exécuter en public, on fera bien, à mon avis, d'en faire une sélection et d'en jouer seulement cinq ou six ; plusieurs étant de même caractère engendrent une réelle monotonie pour l'oreille de l'auditeur.

Les œuvres de Tartini exigent non seulement une

grande perfection technique, mais encore une belle qualité de son. Tartini répétait souvent : Per ben suonare, bisogna ben cantare (pour bien jouer, il faut bien chanter).





Pietro LOCATELLI

LOCATELLI

(1693-1764)

❦ ❦ ❦

C'est encore au grand maître Corelli que Locatelli doit son talent. Il puisa à la source même de l'école classique du violon, sous la direction de son chef incontesté, ces principes d'art le plus pur qui, pendant près de deux siècles, donnèrent une réelle renommée aux virtuoses italiens.

Locatelli, envoyé tout jeune à Rome, vit ses dispositions pour le violon se développer rapidement. Ayant acquis un mécanisme transcendant, il ne connut pas de difficultés techniques et s'ingénia surtout à découvrir ces procédés fantastiques que l'illustre Génois Paganini devait, cent ans plus tard, porter à la dernière perfection.

Dans ses nombreux voyages, Locatelli fut plus apprécié comme instrumentiste que comme compositeur; son habileté pour les doubles cordes (presque ignorées à l'époque) donnait un lustre particulier à son talent. Cependant ses œuvres prouvent qu'il savait écrire d'une plume élégante et tirer parti de ses

idées, souvent pleines de charme, avec une science harmonique très remarquable. Chez lui, la *musicalité* n'était pas détruite par l'unique souci de *faire le trait ;* il savait rendre avec tous les raffinements d'esthétique dont sa grande âme d'artiste était capable, les pages qu'il interprétait.

Fixé à Amsterdam comme directeur des concerts publics, Locatelli y publia, en 1721, douze grands concertos, des caprices pour deux violons, viole, violoncelle et basse d'accompagnement de clavecin, et différentes autres pièces.

Plusieurs violonistes en renom se rendirent en Hollande pour se faire entendre de Locatelli. On dit que J.-M. Leclair, dont le talent avait cependant été déjà consacré à Paris, perfectionna son jeu sous sa direction. Locatelli prodiguait du reste ses conseils avec une affabilité et une bienveillance peu communes de son temps. Au lieu de conserver égoïstement son génie pour lui seul, comme l'ont fait et le font encore malheureusement trop souvent certains maîtres éminents, il aimait à divulguer ses secrets aux virtuoses dont il appréciait les capacités. Néanmoins il ne fonda pas d'*école*, et si bien des artistes profitèrent de ses connaissances, on ne peut pas dire qu'ils furent *réellement ses élèves*.

Locatelli vécut à Amsterdam au milieu de l'estime générale; lorsqu'il mourut en 1764, à l'âge de 71 ans (il était né à Bergame, en 1693), on raconte que tous les membres de la *Société des Amateurs* prirent le deuil.

⁂

Parmi les nombreuses productions de Locatelli, L'*Art du violon* est seul connu de la jeune génération des violonistes. Encore faut-il regretter que ces 25 études ne soient pas inscrites d'*office* au programme des classes de nos Conservatoires. Comme on l'a dit justement, elles sont pour le mécanisme de la main gauche et l'habileté du bras droit, un modèle incomparable. La plus connue est celle intitulée *Le Labyrinthe de l'Harmonie* (nº 23); elle est fort curieuse par l'emploi presque constant et pour ainsi dire simultané de trois ou même des quatre cordes de l'instrument. L'oreille se noie facilement dans cette multiplicité de notes, et l'archet, quand il n'est pas conduit d'une main experte, a bien de la peine à se retrouver dans ces chemins entrelacés.

J'engage vivement tous ceux qui s'intéressent à la grande difficulté du violon à étudier les 25 études de Locatelli ; elles sont capables de développer leur talent au même titre que les études de Paganini, ou même que les sonates de Bach, *si parva licet componere magnis*.





Jean-Marie LECLAIR

Jean-Marie LECLAIR

(1697-1764)

Jean-Marie Leclair, l'aîné, est né à Lyon en 1697.

D'après Fétis, une certaine dame *de la Mésangère* l'aurait fait élever. Il aurait ensuite débuté, sous sa protection, comme danseur, à Rouen. S'il en fut ainsi, Leclair n'aurait été alors qu'un enfant de 10 à 12 ans, car, en 1716, il exerce à Lyon, dans la maison paternelle, le métier de passementier.

De plus, il épouse la même année, Mlle Marie-Rose Castagnié, dont le père est marchand de liqueurs; et il établit sa demeure dans une maison de Saint-Bonaventure, au coin de la rue Buisson.

Enfin, d'après le règlement de la corporation de son métier, il aurait dû résider à Lyon, dès l'âge de 15 ans, pour être agréé maître passementier.

Il est possible qu'il fût confondu avec un Jean *Leclerc* qui habitait effectivement Rouen en 1707, et qui était maître à danser.

Il y a tout lieu de croire, quoi qu'il en soit, que

Jean-Marie Leclair reçut de son père, grand amateur d'art, les premières notions de violon et de danse, choses inséparables à cette époque et qu'il ne s'en occupait que dans ses moments de loisir, mais avec passion.

S'il n'a pas été danseur à Rouen, on sait péremptoirement qu'il fut engagé, comme maître de ballet, au théâtre de Turin, grâce aux parentés italiennes de sa femme.

Il y composa trois ballets mythologiques : *Di Tristoni, delle Stagioni; di Mori.* Mais il resta peu de temps à Turin ; protégé par un M. Bonnier, trésorier général des Etats de Languedoc, il se rendit bientôt à Paris et y fit graver par L'Huë son premier livre de sonates pour violon avec basse.

En 1726, il retourne dans la capitale du Piémont, où, tout en tirant parti de ses talents chorégraphiques, il se perfectionne sur le violon, sous la direction de Somis.

En 1728, on le retrouve à Paris, où il se fait entendre au concert spirituel dirigé par Philidor. Il fait graver son deuxième livre de sonates dans lesquelles l'emploi des doubles cordes marque un progrès réel sur ses œuvres précédentes et, plus tard, son troisième livre, dédié au roi, renfermant 6 sonates à 2 violons, sans basse.

En 1730, veuf de sa première femme, il épouse Mlle Roussel, âgée d'une trentaine d'années, artiste en gravure de musique, appartenant à une vieille dynastie de graveurs et d'orfèvres.

C'est elle qui avait jusque-là gravé toutes ses œuvres et qui, plus tard, gravera celles à naître.

Fétis, prenant un Jean *Leclerc* pour notre Jean-Marie *Leclair*, a donc fait erreur en disant que sa femme, cantatrice à l'Opéra, se retira de la scène, fait invraisemblable, pour s'adonner à la gravure de la musique et pouvoir ainsi graver elle-même les œuvres de son mari.

Grâce à l'appui de la famille Bonnier, Leclair se ménagea à Paris de hautes relations et, après ses immenses succès aux Concerts-Philidor, il acquit une grande réputation et fut même surnommé le premier violon de France.

Bien que le *Mercure* ait soutenu, à propos de l'emploi des doubles cordes dont nous avons déjà parlé, que c'était le premier Français qui, à l'imitation des Italiens, s'en soit servi, nous devons avouer que les œuvres de ses prédécesseurs n'en étaient pas dépourvues, puisque Du Val (1704) dans le premier livre de ses sonates écrivit des traits en tierces et en sixtes. Mais Leclair en a certainement poussé l'usage à un degré inconnu avant lui. En effet, ce n'est pas seulement dans les mouvements lents, mais aussi dans les passages rapides qu'il égrène des tierces, des sixtes et même certains accords dont la note la plus basse doit se faire avec le pouce.

Il se riait de toutes les difficultés, mais manquait un peu d'expression; son jeu étonnait, sans beaucoup émouvoir.

Marchant de succès en succès, il reçoit, en 1734, le

titre d'*ordinaire* de la musique du roi, avec 1000 livres d'appointements, plus 500 livres pour participation à des concerts donnés devant la reine, où on exécute des opéras comme *Atys*, *Armide*, *Roland*, *Persée*, etc.

Malgré tous ces honneurs et tous ces avantages, il quitte Paris en 1736, ne pouvant plus s'entendre avec Pierre Guignon, son camarade de pupitre aux concerts de la reine. Il était du reste invité à se rendre à la cour de Hollande par la princesse d'Orange qui prisait hautement les artistes français.

Mais si Leclair quitta momentanément la capitale, les Parisiens ne le perdirent pas tout entier, car son talent survécut dans les excellents élèves qu'il avait formés, tels Dupont, Petit, Gaviniès et L'abbé qui jouaient souvent ses œuvres.

Le séjour de Leclair en Hollande fut du reste pour lui une bonne fortune, car il y trouva le fameux violoniste italien Locatelli, grâce aux conseils duquel il perfectionna encore son talent d'exécutant. De plus, il devint le héros des auditions musicales que la princesse d'Orange organisait en son château du Loo et fut nommé chevalier de l'ordre du Lion néerlandais. Pour reconnaître les attentions délicates de sa bienfaitrice, il composa et lui dédia son 4e livre de sonates. Mais, ne se trouvant bien nulle part, il quitta vers 1744 la cour de Hollande pour celle de Don Philippe, laquelle se tenait alors à Chambéry, où à la tête d'une armée espagnole, ce prince venait de gagner les bons sentiments des Savoyards. Don

Philippe était excellent musicien; il jouait du violoncelle et du pardessus de viole. Il réunit autour de lui les artistes les plus célèbres, et, un certain hiver, pour satisfaire plus complètement encore ses goûts musicaux, il fit venir à Chambéry les chanteurs de l'Opéra de Lyon, avec tous les décors et la figuration. Leclair lui dédia son deuxième livre de concertos, puis, poussé de nouveau par « la folle du logis », il revint à Paris, vers 1745, où il pensait se reposer un peu de ses longues pérégrinations, et vivre à l'aise du produit de ses concerts et du fruit de ses relations princières. Mais il comptait sans son manque d'esprit de suite.

En effet, n'eut-il pas en 1746 l'idée de tenter les lauriers de la scène? Dans ce but, il écrivit une tragédie lyrique : *Scylla et Glaucus*. Cette œuvre fut applaudie, bien qu'elle n'égalât pas la vérité d'accent dramatique qu'on trouvait dans Hippolyte et Aricie et dans Castor et Pollux du compositeur Rameau.

Revenant à la musique instrumentale, Leclair fit paraître un nouveau livre de sonates à 2 violons, sans basse, et des ouvertures et sonates en trio. En 1748, il fut demandé par le duc de Gramont qui, dans sa ville de Puteaux, avait un fort beau théâtre fréquenté par la haute société. En dehors de ses fonctions de premier violoniste de l'orchestre, Leclair trouva le temps d'écrire pour ce théâtre la musique d'une comédie en un acte, *Le Danger des épreuves*, qui comprenait des danses, des ariettes et des chœurs. Il fit encore divers arrangements du bal-

let *Des Arts* et de celui *Des Saisons*, en collaboration avec le chanteur Naudé, célèbre surtout pour ses recueils de chansons.

Rentré définitivement à Paris, et séparé de sa femme, Leclair s'était logé dans un quartier fort éloigné du centre. Il avait toujours refusé l'appartement que le duc de Gramont lui offrait dans sa propre maison. Au moment où il allait accéder à l'offre généreuse du duc, il fut assassiné dans son propre logis. Il avait alors 67 ans, et, plein d'activité, il s'occupait encore, au moment de sa mort, de retoucher la musique d'*Arion*, de Fuzelier et Matho.

On ne put jamais découvrir l'auteur du meurtre. Le neveu de Leclair et son jardinier Paysant furent un instant soupçonnés, mais la police, sans preuves convaincantes, ne put les faire arrêter et l'affaire fut classée.

Après la mort de son mari, Mme Leclair publia encore un trio pour 2 violons et basse ; plus une sonate pour violon seul avec basse chiffrée. Ces œuvres posthumes portent les numéros 14 et 15.

Leclair était d'un caractère mélancolique dont on retrouve comme un reflet dans ses compositions ; il avait cependant le visage très ouvert avec des sourcils relevés, un front haut et des yeux très grands, brillants d'intelligence. Il n'était pas d'un esprit sans culture ; les livres de littérature et de science contenus dans sa bibliothèque prouvent assez que la musique ne faisait pas seule l'occupation de sa vie.

⁂

Parmi les œuvres de J.-M. Leclair qui resteront à travers les siècles comme éternellement jeunes, mentionnons ses deux sonates pour violon et clavecin, connues sous les noms de *Le Tombeau* et *Le Tambourin* (1), sa sonate à trois (en *ré* majeur), pour violon, viole de gambe et clavecin, et surtout ses concertos de violon, remis récemment au jour par le réputé violoniste parisien Marcel Herwegh, dont les succès de virtuose ont été consacrés dans les grands concerts symphoniques de France et d'Allemagne.

Les 12 concertos méritent tous de retenir l'attention des artistes ; ceux en *mi* mineur, en *sol* mineur, en *la* mineur, sont particulièrement intéressants ; celui en *ré* mineur (avec son délicieux Aria) que j'ai fait entendre plusieurs fois dans des concerts, soit avec accompagnement de clavecin, soit avec orchestre à cordes, a toujours été accueilli avec enthousiasme par le public.

Dans une de ses dernières lettres, M. Marcel Herwegh m'a raconté lui-même par le menu comment il fut amené à rédiger une nouvelle transcription des concertos de Leclair. Je ne puis résister au désir de la reproduire *in extenso*.

---

(1) C'est le final de cette sonate qui donna son nom à l'œuvre entière. On sait que le tambourin est une danse en mesure binaire avec une basse stationnaire dont l'effet est analogue à celui produit par les joueurs de galoubet.

Mon cher confrère,

« Lorsqu'en 1897, à une des séances des « Petites Auditions » je fis pour la première fois entendre, avec son accompagnement de quatuor, le Xe Concerto de *Leclair*, le *Guide musical* du 31 janvier s'écriait : « En voilà une exhumation peu intéressante! » Cette boutade reproduit le jugement sévère prononcé par les musicographes contemporains de Leclair contre ses douze Concertos regardés comme très inférieurs à ses Sonates d'une écriture plus soignée, d'une exécution plus facile. Et l'oubli n'avait pas tardé à se faire sur des œuvres qui, pourtant, si on veut bien s'en tenir à leur valeur intrinsèque, *ne le cèdent en rien, à mon avis, aux dites sonates*. C'est pourquoi j'entrepris, encouragé du reste par des critiques autorisés comme Mathis Lussy, Alfred Ernst, Elie Poirée, le Prof. Krause de Hambourg et autres, de réhabiliter ces concertos si décriés, mais en leur donnant une forme plus accessible, en les débarrassant du fatras de formules ennuyeuses, de reprises fastidieuses, etc., enfin rythmés et phrasés d'après des règles conformes à la bonne diction.

« D'obscurs « puristes » n'admettant en tout que la lettre morte et habitués à croquer des notes non moins inanimées, sans en avoir la moindre indigestion, m'en voulurent de ce procédé d'assainissement musical ; ils crièrent au vandalisme, à la profanation de la tombe du premier grand violoniste français. Je me contente de les renvoyer aux traités de Tartini, Boivin, et autres auteurs du XVIIIe siècle,

ainsi qu'à « l'art du violon », de Cartier (sans parler des transcriptions de Corelli, Tartini, etc. par Léonard, Ferd. David et Alard), qui leur apprendront à ne pas être plus royalistes que le roi; et pour parfaire leur éducation musicale, ils feraient bien de lire les ouvrages de Mathis Lussy (Heugel édit.) qu'ils auront, il est vrai, quelque peine à comprendre davantage, car le seul mérite de vétusté primera toujours chez ces nécromanes la valeur esthétique d'une œuvre.

« Dans l'original, les concertos de Leclair sont *injouables* à cause de leur écriture absolument désordonnée : ils pullulent de fautes d'harmonie, de chiffres, de mesure, de rythme, et pèchent quelquefois par la forme. L'absence de nuances autres que les *p* et *f*, le rôle par trop multiplié et souvent arbitraire du signe + (qui a un très grand nombre de significations différentes) contribuent à embrouiller l'exécutant. D'autre part l'importance donnée par Leclair au 1er violon (concertino) fait de ces « Concerti Grossi » de véritables œuvres de virtuosité, laissant au soliste le soin de « varier à l'infini les « modes selon son goût » comme dit Tartini, et de phraser d'après les lois du style raisonné.

« Dans ma transcription de ces Concertos (édition *Peters*), je me suis servi particulièrement de la deuxième basse chiffrée (organo) et, ayant à confier l'accompagnement au piano, j'ai estimé que je ne pouvais me borner à une transcription littérale et servile des parties du quatuor telles que Leclair les

avait réalisées. J'ai donc usé de cette liberté d'interprétation d'ailleurs parfaitement légitime à l'époque de l'auteur et qui était alors d'un usage courant; j'ai pu ainsi rehausser l'intérêt général de l'œuvre, même combler çà et là les vides de la version originale. J'ai été amené également à transporter, soit dans l'accompagnement, soit à la partie de solo, différents passages pour des raisons de sonorité ou pour obtenir une plus grande homogénéité de l'ensemble.

En conséquence, j'ai cherché avant tout à faire connaître les Concertos *dans leur essence même*, et en procédant ainsi, je crois avoir contribué plus efficacement à la gloire du grand Leclair qu'en publiant simplement ces compositions sous la forme défectueuse qui fut la cause de leur impopularité.

« Agréez, mon cher confrère, les compliments sympathiques de votre dévoué.

« Marcel HERWEGH.

« Paris, 12 juin 1906 ».



François FRANCŒUR

(1698-1787)

❦ ❦ ❦

Grâce à l'initiative de M. Joseph Debroux, un artiste de haute valeur qui a consacré presque exclusivement son remarquable talent de violoniste à faire entendre les œuvres des vieux maîtres français, plusieurs noms de virtuoses de l'archet réputés dans notre pays au XVIIIe siècle sont parvenus jusqu'à nous. Parmi ceux qui possédaient une personnalité faite de charme, de distinction raffinée, de suprême élégance, — personnalité éminemment française, soit dit en passant — François Francœur occupe avec l'illustre lyonnais J.-M. Leclair la première place.

C'est à Paris que François Francœur naquit le 28 septembre 1698. Tout jeune, il apprit à jouer du violon, et se fit admettre en 1710 à l'orchestre de l'Opéra et dans la musique de la chambre du roi. Vingt-deux ans après, il était nommé compositeur de la chambre, puis en 1736, inspecteur de l'Académie royale de musique, en compagnie de son inséparable ami Rebel. Son existence était partagée entre la sur-

veillance de l'Opéra, les compositions nécessaires aux concerts royaux et l'éducation de son jeune neveu, Louis-Joseph, resté orphelin dès ses première années. Ce bambin montra de bonne heure des aptitudes prononcées pour la musique et, avec des soins tout paternels, son oncle l'initia au jeu du violon, puis le fit entrer dans les pages de la musique du roi.

Sur la fin de sa très belle carrière artistique, Louis-Joseph vit un jour une femme, peu jolie, dont la jupe s'accrochait en descendant de voiture. Frappé par la forme esthétique de sa jambe, il l'épousa. *Se non è vero è bene trovato !*

Après une vie consacrée aux services de l'Art, François Francœur mourut, comblé d'honneurs et entouré de l'affection des siens, à l'âge de 89 ans, le 6 août 1787.

⁂

En outre de ses opéras *Pyrame et Thisbé*, *Scanderberg*, *Les Augustales*, *Ismène*, etc., François Francœur a laissé plusieurs sonates pour violon tout à fait remarquables. On exécute le plus souvent celle en *mi majeur* (édition Alard), et celle en *sol mineur* (édition Debroux et Jongen). Elles portent pour titre : *Sonates à violon seul, avec la basse continue, composées par M. Francœur le Cadet, compositeur de la musique et de la Chambre du Roy* (*avec privilège, le vingt-deuxième jour d'aoust 1720*).

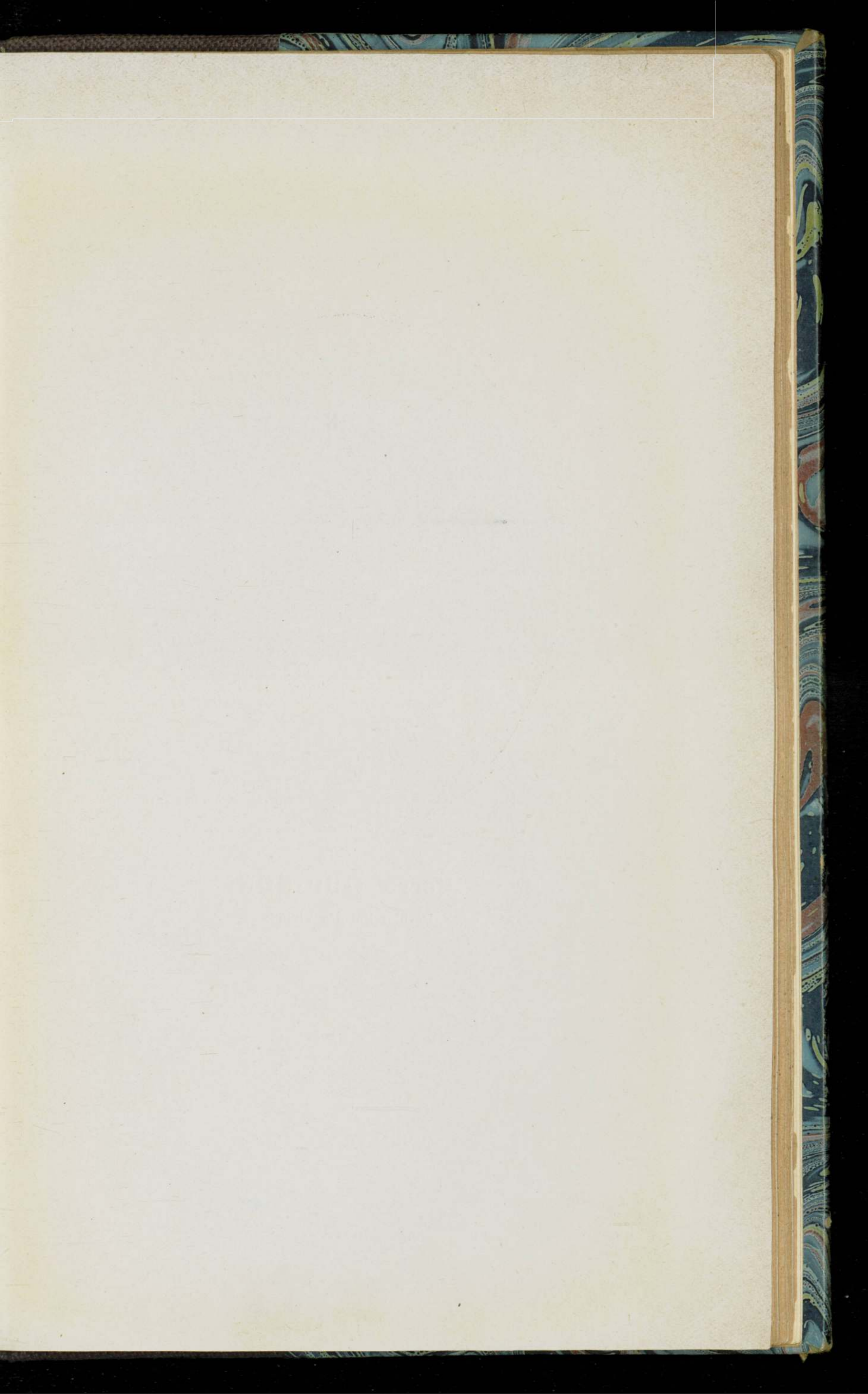
La sonate en *mi majeur* débute par un élégant *adagio*. La *corrente* qui le suit est un charmant babil-

lage. L'*aria*, page d'une naïve poésie, d'une délicatesse exquise, a produit une heureuse impression chaque fois que je l'ai exécuté en public. Une *sarabanda* de quelques mesures et une *giga* d'assez belle envolée terminent cette sonate.

La sonate en *sol mineur* diffère totalement de la précédente. De style plus sévère, d'inspiration moins délicate, elle relève du genre des maîtres italiens de l'époque. L'*adagio*, assez difficile à bien interpréter, est d'une tenue parfaite ainsi que l'*allemande*. La *sarabande* demande un jeu posé, une grande assurance dans les doubles cordes. Enfin la *courante* et le *rondo* font valoir d'intéressantes variétés et accentuations d'archet.

Ces deux œuvres de François Francœur sont comme les deux antipodes de ses pensées. Il a su y peindre les caractéristiques de chacune d'elles avec une égale perfection ; n'est-ce pas le plus grand éloge que l'on puisse faire de son talent ?







Pierre GUIGNON

Dernier Roi des Violons

Pierre GUIGNON

(1702-1774).

❦ ❦ ❦

Pierre Guignon, né à Turin, le 10 février 1702, commença dès son jeune âge l'étude du violoncelle. Il avait acquis déjà une parfaite connaissance de cet instrument quand il l'abandonna pour s'adonner complètement au violon.

Arrivé à Paris, Pierre Guignon eut l'occasion d'y entendre bon nombre de virtuoses éminents ; il sut observer avec une grande justesse de vues les qualités maîtresses de chacun d'eux, et se les appropria.

La capitale de la France donnait asile, dans la première moitié du XVIIIe siècle, aux plus illustres musiciens du monde entier, qui venaient se faire entendre aux *Concerts spirituels*. Ces concerts, fondés en 1725, par Anne Danican-Philidor, avaient lieu, chaque année, au nombre de 24 ou 25, les jours de fêtes et pendant la Semaine Sainte, dans la salle des Suisses du palais des Tuileries.

Plusieurs violonistes tels que Baptiste, Senaillé, Leclair, Géminiani, Gaviniès, Pugnani — et plus

tard Viotti, Kreutzer, Rode, Fiorillo, etc., — commencèrent leur réputation de solistes aux *Concerts spirituels*. Pierre Guignon eut la bonne fortune d'y jouer en 1730, et le succès qu'il obtint attira promptement l'attention du monde musical sur son nom (1). Le son très suave qu'il savait tirer de son instrument et la grande habileté de son archet étaient unanimement admirés. Aussi le chargea-t-on, en 1733, de donner des leçons de violon au Dauphin, père de Louis XVI.

Mais la plus grande renommée de Guignon lui fut acquise par son titre de *roi des violons* ou *des ménestrels*.

⁂

La *Corporation des Ménestriers* fut instituée, à Paris, dès le milieu du XIVe siècle, et prospéra vite ; elle fit bâtir la chapelle et l'hôpital de Saint-Julien-des-Ménestriers (2).

Le chef de la corporation, appelé *roi*, donnait aux ménestriers le droit d'exercer leur métier, s'il les trouvait musiciens *souffisants*.

---

(1) Il est curieux de constater ici que les *Concerts spirituels* firent entendre plusieurs *violistes* de marque. En 1725, Forcroy (basse de viole) ; en 1745, Mme Lévy de Bretagne (pardessus de viole) ; en 1762, Mlle Lafont (pardessus de viole), etc. Les *violes* n'avaient donc pas été détrônées complètement par le violon.

(2) La chapelle Saint-Julien-des-Ménestriers, sise à Paris, faubourg Saint-Denis, fut démolie en 1790.

Les statuts de la corporation furent confirmés par lettres patentes de Charles VII, Louis XI, Charles VIII, Louis XII, François Ier, Henri III, Henri IV, et des succursales se fondèrent dans les principales villes de France. Partout il était interdit d'enseigner sans l'autorisation du *roi des ménestrels*.

L'historien Antoine Vidal rapporte l'acte suivant, daté du 26 mars 1508 :

« Le maistre des Ménestriers de France donne « pouvoir au nommé Nicolas Hestier d'exercer dans « la ville de Tours, en Touraine, pendant six années, « les droits dont il jouit luy-mesme ».

Je n'insisterai pas sur toutes les transformations apportées à la *Corporation des Ménestriers* pendant quatre siècles, non plus que sur les nombreux dissentiments qui surgirent entre ses membres ; je me contenterai de dire qu'elle était dans un triste état au moment où Guignon en fut nommé *roi et maître*, par lettres patentes datées de Versailles du 15 juin 1741. Son installation se fit en grande pompe et il prêta définitivement serment entre les mains du lieutenant de police, le 7 mars suivant.

Guignon travailla longtemps à l'élaboration d'un nouveau règlement qu'il soumit à l'approbation de tous les membres de la *Corporation des Ménestriers*, en séance publique, le dimanche 25 juin 1747, dans la salle de Saint-Julien, et qui fut accepté.

La corporation comprenait alors : « Les maîtres « tant pour la danse que pour tous les jeux d'instru- « ments, violons, basses de violons, hautbois, flûtes,

« musettes, bassons, violes, basses de violes, orgues,
« clavecins, et généralement de tous les instruments
« de musique, tant hauts que bas, de quelque nature
« qu'ils puissent être, tant à Paris que dans toutes
« les villes du royaume. »

Guignon « rétablit l'obligation de se faire recevoir
« maître par le *roy des violons* ou ses lieutenants,
« pour tous ceux qui veulent enseigner la danse ou
« le jeu des instruments et exercer l'art musical de
« quelque manière que ce soit. Toute contravention
« entraîne la saisie et la vente des instruments, trois
« cents livres d'amende pour la première fois, amende
« double pour la seconde, avec contrainte par corps
« pour son paiement. Les maîtres de chant sont
« compris dans ces dispositions (1) ».

Tous ceux qui avaient du talent pouvaient être reçus à la maîtrise après examen passé devant le *roi des violons* qui délivrait un brevet, au « moyen duquel on obtenait du lieutenant de police l'autorisation nécessaire pout exercer son métier ». Une somme de 300 livres était perçue pour chaque admission à Paris ; une partie de cette somme était remise aux maîtres pauvres ou infirmes, aux veuves de maîtres et à l'hôpital de Saint-Julien. Il y a tout lieu de supposer que le reliquat restait acquis au *roi des violons*.

De semblables réglementations peuvent nous paraître tyranniques, néanmoins on les considérait

---

(1) *Les Ménestrels à Paris*, par Antoine Vidal, page 71.

comme absolument indispensables à une époque où la France était infestée de gens sans aveu, s'ffublant du titre pompeux de *maistre de musique*. Il est regrettable qu'aujourd'hui encore des brevets analogues à ceux délivrés sous l'ancien régime ne soient pas exigés pour autoriser le professorat libre ou officiel dans les grandes villes ; on verrait ainsi moins d'individus aux consciences élastiques s'improviser *musiciens professionnels* sans avoir fait d'études sérieuses, et spéculer malhonnêtement sur l'ignorance artistique des masses ; *dans le royaume des aveugles, les borgnes sont rois*. Mais les lois, même dictées par la sagesse et le bon sens, trouvent toujours des détracteurs, et un arrêté pris dans l'intérêt public ne manquerait pas de soulever des clameurs formidables. Ceci advint déjà pour le règlement élaboré par Guignon qui, las de bien des tracasseries, abdiqua le 13 février 1773. Le titre de *roi des violons* fut définitivement supprimé par édit de Louis XV, donné à Versailles au mois de mars 1773.

Au moment où Guignon allait jouir d'un repos bien mérité, dans sa retraite de Versailles, il mourut subitement, le 30 janvier 1774. (Fétis et Regli donnent comme date de sa mort : 30 janvier 1775).

La *Corporation des Ménestriers* ne lui survécut pas longtemps ; elle fut dissoute quelques années après.

⁂

Guignon composa un grand nombre de sonates, de

duos et de concertos tombés presque complètement dans l'oubli, mais qui n'étaient pas sans valeur.

Le violoniste Debroux, dont j'ai déjà eu l'occasion de faire l'éloge, a remis récemment au jour, dans sa collection d'œuvres de maîtres Français du XVIIIe siècle (publiée par l'éditeur parisien Roudanez), la sonate en sol majeur de Guignon que j'ai lue avec un vif intérêt. Elle appartient au recueil de *Six sonates à violon seul et basse, dédiées à M. Bonnier de la Mosson, trésorier général des Etats de Languedoc, par J.-P. Guignon, roi des violons. Gravées par Mlle Bertin, à Paris, avec privilège du roi.*

Cette sonate comprend trois morceaux seulement. Le *poco allegro* du début est de fière allure et renferme des traits en *staccato* peu communs à l'époque. L'*Adagio*, d'une grâce junévile, peut être mis en parallèle avec le délicieux *aria* de la sonate en *mi* majeur, de Francœur. Enfin l'*allegro final* est rempli de ces petits *brisés* qui faisaient les délices des Couperin et des Rameau.

Le grand maître Sarasate a transcrit, annoté et doigté l'Allegro de la première sonate de Guignon (édition Durand) que l'on pourra également travailler et faire entendre en public avec succès.



GAVINIÉS

(1726-1800)

❧ ❧ ❧

Gaviniès est surtout connu des violonistes par ses *24 Matinées*. Voilà un chef-d'œuvre didactique qui ne périra jamais et dont bien des élèves ont fait, depuis plus de cent ans, leur pain quotidien.

Si ces 24 études jouissent encore, au début du XXe siècle, d'une si grande popularité, c'est qu'elles furent écrites pour développer le mécanisme de la main gauche, pour donner une assurance parfaite aux doigts dans toutes les positions, par un instrumentiste au talent aussi solide que brillant, dont la réputation a été consacrée par de nombreux succès.

Sans avoir de données exactes sur l'éducation musicale de Gaviniès — on ignore le nom de ses professeurs — il est permis de supposer que son interprétation pleine de relief, son style grandiose, sa superbe qualité de son lui viennent des maîtres italiens. Dès l'âge de 13 ans, il jouait dans les concerts avec une perfection et un goût de grand artiste ; ce fut donc un véritable enfant prodige.

Gaviniès fut accueilli triomphalement aux *Concerts spirituels*, à Paris, en 1741, où on le considérait comme supérieur à Pugnani, Dominique Ferrari, Jean Stamitz, etc., violonistes jouissant alors d'une haute considération. Plus tard, Viotti le surnomma le Tartini de la France.

Gaviniès eut dans sa jeunesse une conduite déplorable; plusieurs fois on dut l'incarcérer. C'est dans cette retraite forcée qu'il composa sa célèbre romance pour violon. Rendu à la liberté, il fit entendre cette romance en public avec une émotion si intense que les larmes jaillirent des yeux de ses auditeurs.

Devenu un homme sérieux, Gaviniès dirigea pendant un certain temps, avec Gossec, l'entreprise des *Concerts spirituels*, et forma plusieurs élèves qui, sans devenir des virtuoses réputés, furent, cependant, d'excellents instrumentistes. Gaviniès fut chargé d'une chaire au Conservatoire National peu après la fondation de cette école ; il mourut le 9 septembre 1800 et le corps enseignant assista tout entier à ses obsèques. La France perdait en lui l'artiste qui, après Leclair et Francœur, avait été le chef de son école du violon.

***

Les œuvres de Gaviniès sont nombreuses; on cite un opéra-comique, *Le Prétendu* (représenté en 1760), des concertos pour violon, les 24 matinées (ou études) dont j'ai parlé plus haut et que l'auteur interprétait encore à l'âge de 73 ans avec une rare habi-

leté, des sonates pour violon avec la basse continue, etc.

Le maître Alard a réédité, dans sa collection classique, la sonate en *sol* mineur. Il a écrit dans sa préface : « L'allegretto est d'un caractère naïf et expressif tout à la fois. Le passage *forte*, en triples croches, qui se trouve presque à la fin, doit s'exécuter largement et avec beaucoup d'archet. »





PUGNANI

(D'après une Gravure ancienne)

PUGNANI

(1727-1803)

« *Il fut le maître de Viotti* ! » Tels sont les mots qui accompagnent le plus beau portrait de Pugnani et constituent le principal titre de gloire du grand violoniste. Comme l'a dit un musicographe distingué, *on ne saurait souhaiter une plus merveilleuse filiation artistique que celle de Viotti, élève de Pugnani, lequel avait eu pour professeur Somis, qui lui-même était élève de Corelli.*

Si l'existence de Pugnani se confond avec celle de son illustre disciple à partir du moment où il commença son éducation musicale, il est intéressant de suivre les débuts de la carrière de ce maître vénéré dont Viotti disait, pour dépeindre son exécution mâle, pleine de chaleur et d'exubérance : « C'est un Jupiter ! ! » (1).

Pugnani, né à Turin en 1727, travailla d'abord

---

(1) A. Pougin, Viotti et l'Ecole moderne du violon, page 13.

sous la direction de Somis, puis se rendit à Padoue pour demander des conseils à Tartini et perfectionner son talent.

En 1752, Pugnani était nommé premier violon de la chapelle et directeur des concerts du roi de Sardaigne. Deux ans plus tard, il se faisait entendre aux *concerts spirituels* de Paris, et l'on peut lire dans le *Mercure de France* du mois de mars 1754 : « M. Pugnani, ordinaire du roi de Sardaigne, joua un « concerto de sa composition ; les connaisseurs pré- « tendent qu'ils n'ont jamais entendu de violon supé- « rieur à ce virtuose ». Son talent grandiose et imposant avait donc fait sensation.

Mme de Genlis a dit dans ses mémoires : « J'en- « tendis avec admiration le fameux Pugnani, artiste « fait pour servir à jamais de modèle à ceux qui se « consacrent aux arts, par son prodigieux talent, la « culture de son esprit, ses mœurs,sa conduite noble « et pure et les qualités de son cœur ».

Pugnani n'était pas seulement un instrumentiste de grande envergure, mais encore un très habile chef d'orchestre. L'italien Rangoni a écrit : « Il do- « minait dans l'orchestre comme un général au milieu « de ses soldats. Son archet était le bâton de com- « mandement auquel chacun obéissait avec la plus « grande exactitude. Par un seul coup donné à pro- « pos, il renforçait l'orchestre, le ralentissait ou le « ranimait à son gré. Il indiquait aux acteurs les « moindres nuances, et rappelait tout le monde à cette « parfaite union qui est l'âme d'un concert. Pénétré

« de l'objet principal que tout habile accompagnateur « doit se proposer, qui est de soutenir et de faire « distinguer les parties essentielles, il saisissait si « promptement et si vivement l'harmonie, le carac- « tère, le mouvement et le goût, qu'il en imprimait « au même instant le sentiment chez les chanteurs et « chaque membre de l'orchestre ».

En 1770, Pugnani fonda à Turin son école de violon d'où devaient sortir tant d'artistes éminents. Il se consacra alors presque exclusivement au professorat et à la composition jusqu'au moment où il accompagna Viotti dans ses premières tournées en Allemagne, en Pologne, en Russie, en Suisse et en France.

Pugnani avait pour ses élèves une affection quasi paternelle ; son plus grand bonheur était de les produire lui-même dans les concerts. Malheureusement, sa physionomie ne correspondait guère à ses qualités de cœur ; son nez, d'une grandeur et d'une grosseur inouïes, finit par prendre de telles proportions qu'il le rendit absolument ridicule. Pugnani fut plusieurs fois, pour cette raison, la risée du public.

On raconte que, un jour où Pugnani et Viotti jouaient devant Voltaire, à Ferney, l'immortel écrivain français ne pouvait se résoudre à prendre un homme au visage si grotesque pour le maître dont le monde entier vantait les connaissances musicales. Il complimentait sans cesse Viotti, dont les traits étaient fins et distingués, en l'appelant *célèbre Pugnani* (les présentations avaient été probablement faites à la

hâte). Cette méprise blessa Pugnani qui dit en sortant aux personnes de sa suite : « *Votre Voltaire, il est oune bête, il né sait faire que des trazédies* ».

⁂

Pugnani a écrit deux cantates, une pour les noces de la comtesse de Provence (1771) et l'autre pour le mariage du prince de Piémont (1775), sept opéras, des symphonies, des quintettes et des quatuors à cordes, des concertos et des sonates pour violon, etc.

On peut lire dans le dictionnaire de Choron et Fayolle : « La musique de Pugnani est très recher-
« chée des amateurs. Une éloquence vive et nerveuse
« règne dans la mélodie, les idées s'y succèdent par
« ordre, sans s'écarter du motif. Quelques-uns de ses
« trios ont même le grandiose du concerto, entr'autres
« celui où Viotti a pris le thème d'un de ses plus beaux
« concertos ».

Il y a quelques années, pendant mon séjour dans la classe supérieure de violon au Conservatoire de Paris, mon excellent maître et ami, A. Lefort, eut l'idée de me faire jouer à l'un des cours qui avaient lieu trois fois par semaine la première sonate de Pugnani. J'avais étudié cette œuvre, difficile à bien interpréter, avec passion, en admirant le style noble le souffle puissant et la parfaite tenue d'écriture ; aussi fut-elle vivement goûtée de tous les auditeurs. Ce fut une véritable révélation dont mon professeur avait, du reste, bien qu'il me l'attribuât, tout le mérite.

JARNOWICK

(1745-1804)

❦ ❦ ❦

Au milieu du concert de louanges par lequel je glorifie ici les principaux Maîtres de l'école classique du violon, une note discordante doit s'élever pour flétrir le nom d'un acrobate-musicien, Jarnowick, dont, à tort, on a vanté les qualités de virtuose.

Si la noblesse d'un talent sincère place l'artiste au sommet de l'échelle sociale, les procédés outranciers, les manières déplacées ou malhonnêtes le font descendre au contraire au dernier rang des cabotins.

Jarnowick (J. M. Giornovicchi) passa toute sa vie à donner le change au public et à le tromper sur ses capacités en se faisant passer pour le plus grand violoniste de son temps. D'une ambition peu commune, il aurait pu prendre facilement pour devise : *Aut Cesar, aut nihil.*

Né à Palerme, en 1745, de parents polonais, Jarnowick prit quelques leçons de Lolli, puis commença de bonne heure l'existence errante et vagabonde qu'il devait mener jusqu'à son dernier jour. Les aven-

tures les plus curieuses dans lesquelles son honneur même fut parfois compromis, les réparties audacieuses qu'il osa lancer dans maintes circonstances à de hautes personnalités le firent considérer comme un excentrique exceptionnel.

En 1770, il se fit entendre à Paris, aux *Concerts spirituels*, et réussit, malgré la mesquine sonorité qu'il tirait de son instrument, le peu d'expression et de largeur de son jeu, à susciter un certain enthousiasme par sa grande agilité de doigts. Il eut même du succès dans l'exécution de ses œuvres de style léger et d'un goût discutable.

Jarnowick se rendit à Berlin, en 1779, pour faire partie de la musique du prince royal; mais il ne sut pas conserver son emploi et parcourut l'Autriche, la Russie, la Suède, l'Angleterre, etc.

A Londres, il se rencontra avec le grand Viotti, alors dans toute la puissance de son génie violonistique. On sait avec quelle arrogance il dit au maître : « Il y a longtemps que je vous en veux; vidons la querelle, apportons nos violons, et voyons enfin qui de nous deux sera César ou Pompée ». Jarnowick fut battu, mais il ajouta avec ce persiflage dont il abusait si souvent : « Avouez, mon cher Viotti, qu'il n'y a que nous deux qui sachions jouer du violon » ?

Voici deux anecdotes rapportées par M. Arthur Pougin qui dépeignent parfaitement le caractère de Jarnowick.

Se trouvant un jour chez Bailleux, éditeur de musique, il casse une vitre d'un mouvement mala-

droit. — « Qui casse les verres les paye », dit Bailleux. — C'est juste, répond Jarnowick, quel est le prix de votre carreau? — Trente sous.» « Voici un écu de 3 livres.» — « Mais je n'ai pas de monnaie » — « Qu'à cela ne tienne ». Et il casse un autre carreau.

De passage à Lyon, il annonce un concert à 6 fr. la place. Ce prix paraissait excessif à l'époque; la salle resta vide. Pour se venger de nos concitoyens, il annonce un concert à 3 fr. la place pour le lendemain, mais quitte furtivement la ville avant l'heure indiquée pour l'audition, laissant le public, nombreux cette fois, dans le désappointement.

Jarnovick mourut à Saint-Pétersbourg, le 21 novembre 1804.

⁂

Comme je l'ai dit plus haut, les œuvres de Jarnowick ne présentent qu'un fort mince intérêt. Elles plurent néanmoins à Paris par leur allure primesautière et toute superficielle. Les 16 concertos de violon (avec orchestre à cordes, 2 hautbois et 2 cors) ont été corrigés et refondus par de Saint-Georges, violoniste contemporain de Jarnowick (fils d'un fermier général français et d'une négresse). Certains prétendent même que ces concertos ont été complètement conçus par de Saint-Georges dont l'amitié pour Jarnowick était grande.

Il m'eut été facile de passer sous silence ici le nom de Jarnowick. Mais, par des documents nou-

veaux, j'ai acquis la certitude que cet homme avait été considéré par erreur comme un véritable artiste. J'ai donc cru de mon devoir de dire quelques mots sur la vie et les actes du plus grand *faiseur* que l'on rencontra dans le domaine musical au XVIIIe siècle.



CAMPAGNOLI

(1751-1827)

❦ ❦ ❦

Fils d'un négociant de Bologne, Bartholome Campagnoli naquit près de cette ville, à Cento, le 10 septembre 1751. Son père ne le destinait pas à la carrière musicale, mais comme il aimait les arts, il lui fit donner des leçons de violon par un élève de Lolli nommé Dall'Ocha.

A l'âge de 12 ans, le jeune Bartholomé avait fait tant de progrès que l'on décida de l'envoyer à Modène pour travailler avec don Paoto Guastarobla, disciple de Tartini, qui lui enseigna la composition. Campagnoli retourna dans sa ville natale en 1766 et fit partie de l'orchestre du théâtre, mais au bout de peu de temps, il quitta son pays, désireux de se faire entendre à l'illustre Tartini qui achevait paisiblement ses jours à Padoue. Campagnoli joua à Venise, à Padoue, puis à Rome, trois villes où il obtint d'éclatants succès. Après quoi, le maître de chapelle Paolo Aberghi l'engagea pour six mois à Faenza. Son engagement terminé, la renommée de Nardini l'at-

tira à Florence. Le talent de ce grand virtuose l'ayant fasciné, il désira recevoir de ses leçons. Pour cela il se résigna à rester cinq ans dans cette dernière ville, attaché comme chef des seconds violons au théâtre de la Pergola. Il y fit la connaissance de Cherubini. De là, Campagnoli retourna à Rome comme violon au théâtre Argentina.

En 1776, on lui offrit le poste de maître des concerts à la cour de Bavière (poste qu'il occupa pendant 2 ans). Il partit ensuite pour une tournée en Pologne. A Varsovie, le duc Charles de Courlande l'engagea comme directeur de sa musique. Plus tard, Campagnoli alla se faire entendre à Gothenbourg, Copenhague, Hambourg, Leipzig, Weimar, Nuremberg, Bayreuth, Anspach, Munich, Salzbourg, Vérone et Mantoue, où son jeu fut très admiré. En 1786, il donna des séries de concerts à Berlin, Francfort, Mayence, Dresde, etc., jusqu'à ce qu'il fut nommé maître des concerts à Leipzig. En 1801, il se décida enfin à se rendre à Paris. Il y rencontra son ancien ami Cherubini et eut l'occasion d'apprécier à sa juste valeur le grand violoniste français Kreutzer.

Campagnoli mourut le 6 novembre 1827 à Neustrelitz. Il était membre de l'Académie royale de Stockholm depuis 1783.

⁂

Campagnoli a écrit une quantité d'œuvres de tous genres, des sonates pour violon et basse, des duos pour deux violons, des concertos pour flûte et orches-

tre, des duos pour flûte et violon, des concertos pour violon et orchestre, quarante et un caprices pour alto, 118 études pour violon (dont les sept divertissements qui rendent de grands services aux élèves pour les perfectionner dans la technique des positions) une grande méthode avec 132 leçons, un ouvrage intitulé : *L'art d'inventer à l'improviste des fantaisies et des cadences*, etc. De plus, Campagnoli a laissé d'autres productions dont on ne fait pas assez de cas, à mon avis. Je veux parler de ses *Préludes* pour violon seul dont ceux en *fa dièse majeur*, en *si bémol mineur*, en *la bémol* et en *mi bémol* méritent d'être fort appréciés, ainsi que les deux fugues en *ré* et en *mi bémol* (avec introduction) qui sont vraiment indispensables pour préparer efficacement les violonistes aux sonates et fugues de Bach.



FIORILLO

(1753-1824 (?)

❧ ❧ ❧

Il m'est impossible de ne pas faire figurer, dans cette galerie des violonistes-compositeurs célèbres du XVIIIe siècle, le nom de Frédéric Fiorillo.

Si l'existence de Fiorillo fut modeste, si une brillante carrière de virtuose ne lui sembla pas l'idéal de l'artiste, il doit être considéré néanmoins comme un des maîtres les plus distingués de l'école classique du violon.

Né dans une atmosphère de musique pure, bercé par les chants harmonieux mais austères de la chapelle de Brunswick dont son père était directeur, Fiorillo devait forcément avoir un penchant prononcé pour la vie tranquille du musicien consciencieux, cherchant avant tout à servir son art; aussi les succès qu'il obtint aux *concerts spirituels* de Paris, en Pologne et en Angleterre ne le décidèrent point à parcourir le monde pour étonner les foules en se spécialisant dans la virtuosité.

Il aimait particulièrement à tenir la partie d'alto

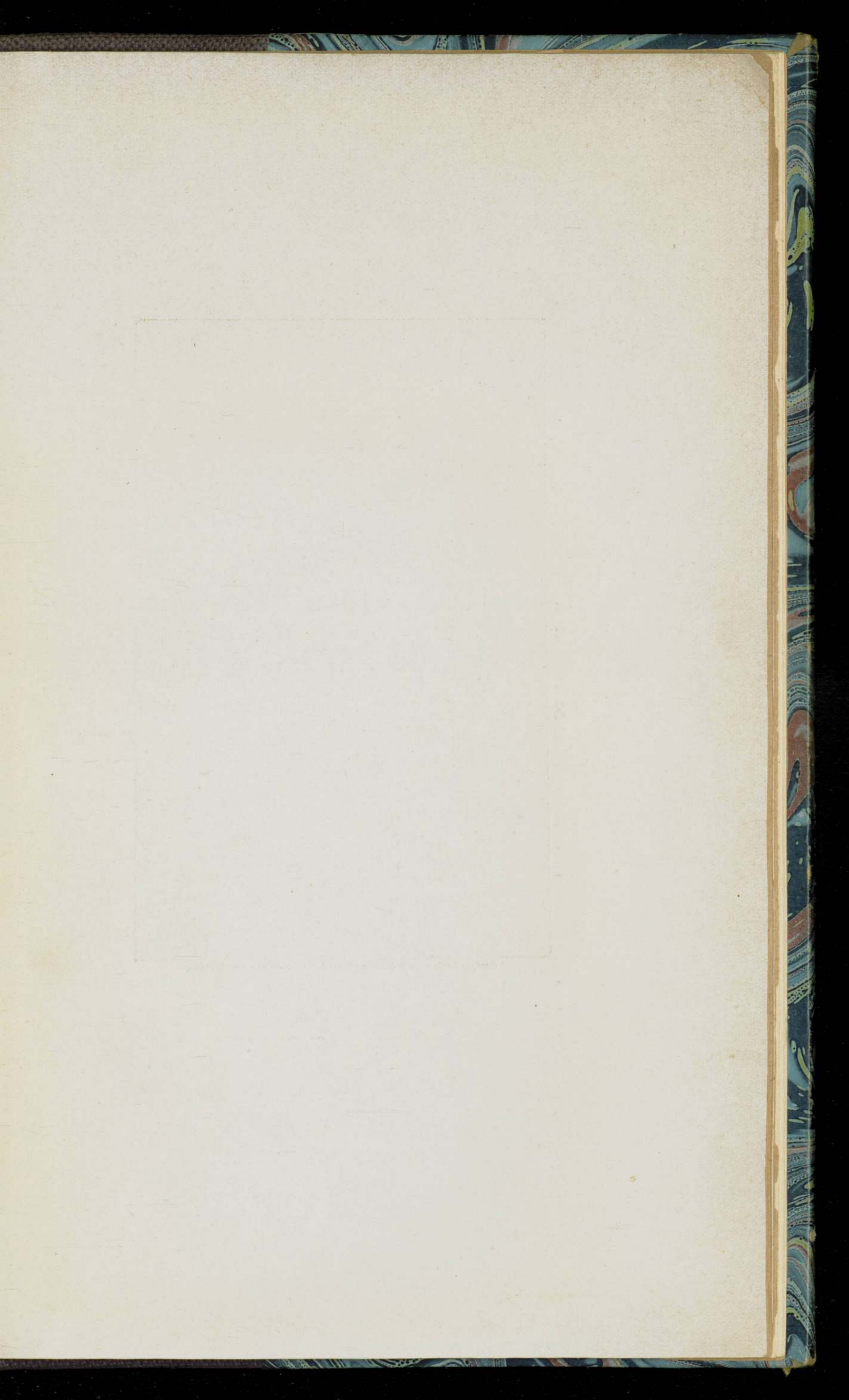
dans les quatuors à cordes pour mieux jouir, disait-il, de l'ensemble de l'œuvre. C'est ainsi qu'il appartint à l'illustre phalange du professeur Salomon, comme altiste, et qu'il fut entraîné à jouer un concerto pour cet instrument en 1794 aux concerts d'Hannover-Square. On ne peut cependant dire qu'il délaissa la *chanterelle* pour la grave *quinte*, puisque la majeure partie de ses œuvres sont écrites pour violon.

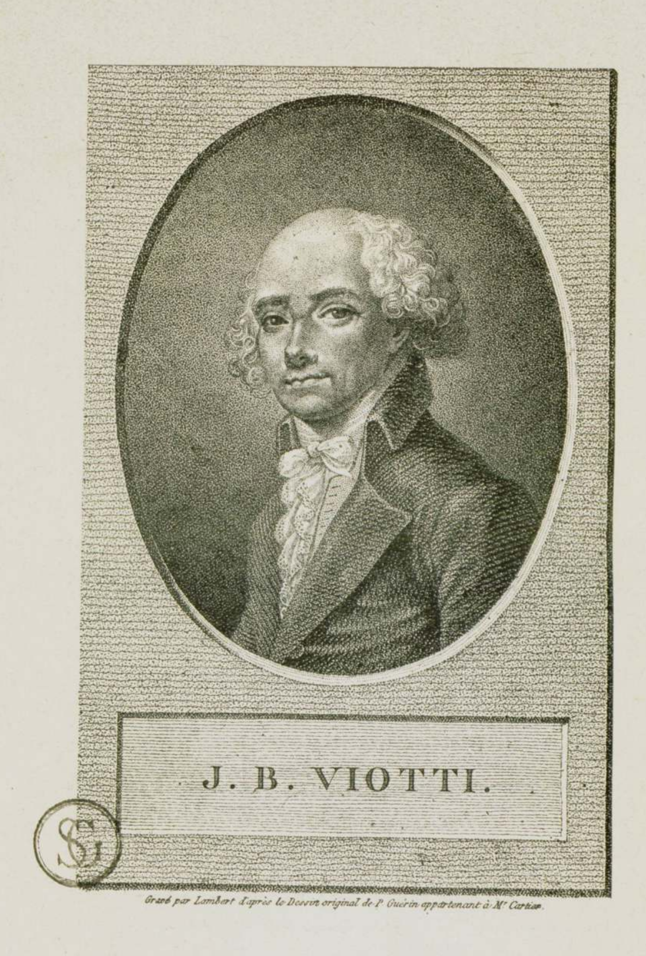
Frédéric Fiorillo s'éteignit en Angleterre sans que le monde musical s'en aperçût et l'on ne connait même pas exactement la date de sa mort.

***

Fiorillo a écrit des sonates, des trios, des quatuors, des quintettes, des symphonies, des concertos, qui sont restés pour la plupart manuscrits. Ses 36 études éditées par Spohr, puis par F. David et enfin tombées dans le domaine public, constituent une œuvre immortelle. La polyphonie violonistique y a été traitée avec un rare bonheur, dans certains passages, notamment dans le prélude de la 29e et de la 35e étude ; la 32e étude présente une mélodie soutenue accompagnée en croches détachées et donne à l'auditeur non prévenu l'illusion absolue d'un duo pour 2 violons.







Gravé par Lambert d'après le Dessin original de P. Guérin appartenant à Mr Cartier.

VIOTTI

(1753-1824)

❧ ❧ ❧

En relatant les principales phases de la carrière musicale de Pugnani, j'ai déjà eu l'occasion d'effleurer la vie artistique de Viotti, son plus marquant élève. J'ai dit quelle amitié sans borne liait les deux violonistes, l'un consacrant toute la fin de son existence à faire briller l'autre, s'effaçant continuellement pour le laisser jouir seul de tous les succès.

J'ai fait remarquer la haute estime que Viotti avait pour son maître, virtuose et kapellmeister éminent, et j'ai ajouté encore que Pugnani se faisait une gloire d'être le professeur du dernier représentant de l'Ecole classique du violon.

On doit considérer Viotti comme l'ultime descendant de cette lignée de violonistes illustres qui jetèrent un rayon d'art éblouissant sur le XVIIIe siècle. Avec lui, l'Ecole classique s'achève ; novateur hardi, il va, tout en s'inspirant des anciennes traditions, développer le mécanisme du roi des instruments de l'orchestre, découvrir des effets nouveaux,

allier la noblesse du style avec l'intensité du sentiment, et donner naissance à l'Ecole moderne du violon dont les Rode et les Kreutzer seront les premiers champions.

Il faudrait plusieurs centaines de pages pour passer en revue tout une vie d'artiste comme celle de Viotti, pour dire tous les efforts qu'il fit en vue de donner un nouvel essor à la grande musique en France et à notre Opéra national. Mais nous devons le considérer uniquement ici comme violoniste, et nous contenter de modestes notes sur sa glorieuse virtuosité empruntées, pour la plupart, à l'ouvrage publié en 1888, par Arthur Pougin (1).

J.-B. Viotti est né à Fontanetto, près de Crescentino (Piémont), le 23 mai 1753, il était fils d'un maréchal-ferrant.

Tout enfant il s'amusa avec un petit violon acheté à la foire de Crescentino et commença à apprendre les premiers éléments de la musique sous la direction de Giovannini, joueur de luth.

En 1766, l'évêque Rora remarqua les dispositions de Viotti et le recommanda à la marquise de Voghera. A peine arrivé chez sa nouvelle bienfaitrice, Viotti fut entendu par un musicien de la chapelle royale qui lui fit déchiffrer une sonate. Le bambin se tira parfaitement de l'épreuve et répondit à ceux qui le complimentaient : « *Ben par susi a le niente* » (cela est

---

(1) *Viotti et l'école moderne du violon*, par Arthur Pougin, Paris 1888 (tirage épuisé).

peu de chose). Le prince de la Cisterna lui donna alors pour maître Pugnani.

Après avoir acquis un talent exceptionnel, Viotti commença à voyager ; il fit en Russie, dit-on, une ample moisson de roubles et la tzarine lui offrit des présents magnifiques.

En 1782, Viotti joua pour la première fois à Paris. On peut lire dans les *Mémoires secrets* : « M. Viotti, « violon étranger, qui n'a point encore paru ici, qui « s'est fait connaître par hasard pour la première « fois dans un petit concert particulier avec une mo- « destie rare, et fit tomber l'archet des mains de tous « nos grands maîtres, doit débuter aux *Concerts* « *spirituels* durant la quinzaine ». Le 20 mars on lisait : « M. Viotti a soutenu dimanche, dans son con- « certo de violon, la haute réputation qu'il s'était « acquise si promptement. Une exécution vraie, un « fini précieux et une qualité de son admirable dans « l'*adagio* font placer cet artiste au rang des plus « grands maîtres ».

En ouvrant l'*almanach musical* de 1783, on peut lire les lignes suivantes : « Dès le premier jour qu'on « a entendu M. Viotti, tout le monde s'est accordé à « le placer au-dessus de tous ses concurrents. Les « gens difficiles qui aiment à trouver, dans l'exercice « des talents, des motifs qui les autorisent à s'oppo- « ser à l'essor de la satisfaction publique, ont pré- « tendu que le jeu de M. Viotti était quelquefois « brusque, heurté ! On a sans doute voulu désigner « par là cette fierté de doigts et d'archet qui donne

« un caractère très prononcé et de l'âme aux sons.
« Le concerto de violon que M. Viotti a exécuté
« pour son début aux *Concerts spirituels* présentait
« un très grand nombre de difficultés qui lui ont fait
« produire des sons très extraordinaires pour cet ins-
« trument. M. Viotti les a passées avec une facilité
« surprenante; on aurait presque cru qu'il ne faisait
« qu'aller et venir pour son plaisir sur les passages
« épineux qu'il parcourait, et qu'il n'avait d'autre
« objet que de montrer sa force et sa supériorité. La
« manière dont M. Viotti a joué l'*adagio* de son con-
« certo n'a permis à personne d'être indifférent au
« fini précieux de son jeu. Rien n'égale la manière
« brillante avec laquelle il a joué son *allegro* ».

Il est piquant de constater en passant que Viotti, considéré justement comme un virtuose sans rival, ne touchait que cent francs par séance pour jouer dans les grands concerts parisiens. On donne aujourd'hui vingt fois autant aux solistes de marque. Les temps sont bien changés ! !

A la fin de l'année 1783, Viotti décida (on ne sut jamais exactement pourquoi) de ne plus se faire entendre en public. Son amour-propre fut-il blessé par les succès exagérés de certains violonistes d'un talent bien inférieur au sien ? Mystère ! !

La reine Marie-Antoinette, qui avait une vive admiration ponr son talent, le fit consentir à jouer une dernière fois dans une fête donnée à la cour de Versailles.

Le salon de musique est éclairé de mille bougies

les princesses et les grandes dames de la cour sont là, vêtues (comme l'a dit un historiographe célèbre) de « brocarts ouverts comme il convient pour laisser voir un peu de la tant douce étoffe tissée par le Bon Dieu » ; les symphonistes de la chapelle sont assis devant les pupitres et « la corde frémissante sous « l'archet fier et brillant de Viotti a déjà fait entendre « quelques accents, lorsque, tout à coup, il se fait un « grand bruit dans la pièce voisine : *place à Monsei-* « *gneur le comte d'Artois*. C'est ce prince qui arrive, « précédé de valets de pied portant des flambeaux, et « accompagné d'une suite nombreuse. Les deux bat- « tants de la porte s'ouvrent, et le concert est inter- « rompu. Il recommence un moment après ; cepen- « dant le comte d'Artois ne peut rester en place, il « se lève, il marche dans le salon, adressant la parole « assez haut à quelques femmes. Alors Viotti met « son violon sous son bras, plie son cahier et sort « laissant là le concert, son altesse royale et Sa Ma- « jesté, au grand scandale de tous les spectateurs ».

Un siècle auparavant, Corelli avait agi de même et, il n'y a pas très longtemps encore, un musicien de la plus haute valeur s'arrêta net, en pareille circonstance, et dit aux personnes qui causaient : « Vous oubliez, Mesdames, qu'il n'y a pas en ce moment à sauver le Capitole ! ! »

Viotti, retiré dans son appartement de la rue Richelieu, à l'hôtel de Chartres, vivait sous le même toit que son ami Chérubini. Pendant six années, ils donnèrent des auditions privées chaque semaine. « Etre

admis à ces séances était une faveur très recherchée, quoique tout se passât sans appareil. Mais le génie en avait fait le sanctuaire des Muses ».

***

Après avoir assuré le sort de sa famille à Fontanetto, Viotti se fit apprécier à Paris comme chef d'orchestre du prince de Guéménée et du prince de Soubise, en 1784. Mais l'idée de diriger un théâtre hantait le cerveau du grand violoniste. D'abord au *Théâtre italien*, puis au *Théâtre Feydeau*, et plus tard, à l'*Opéra*, il se montra administrateur intelligent et sut grouper autour de lui les meilleurs chanteurs de l'époque.

La Révolution obligea Viotti à se réfugier en Angleterre, où il passa plusieurs années. De retour à Paris, en 1802, il consentit, sur les instances de Chérubini, à jouer dans la petite salle du Conservatoire. « C'était — dit Fétis — le même feu, le même « brillant, le même goût, le même grandiose qu'on « avait admirés autrefois ; le style de ses compositions s'était agrandi et perfectionné ».

Bientôt Viotti rentra dans l'ombre où il avait juré de tenir son talent caché, et s'adonna tout entier à la direction de l'Opéra. Il mourut à Londres, lors d'un voyage en Angleterre, le 3 mars 1824, à l'âge de 71 ans.

« S'il y eut jamais talent original, ce fut le sien. Il « devait le fond de la méthode à Pugnani ; mais l'é-

« légance, la grâce, le pathétique, l'entraînement, la « poésie, le sublime, il n'en fut redevable qu'à « lui » (1).

« Amant de son art, il se plaisait à le professer « lui-même, et dans les leçons qu'il donnait, il fai- « sait la guerre à l'exagération, à la fausse expres- « sion, à tout ce qui sentait la manière ou la jac- « tance, à tout ce qui était de mauvais goût ou d'un « goût mesquin ; il était ennemi déclaré du charlata- « nisme ; il voulait que tout fût simple, pour que tout « fût véritablement grand ».

Les plus remarquables élèves de Viotti furent Rode, Alday jeune, J.-B. Cartier, etc.

Le grand violoniste Baillot fut un de ses plus enthousiastes admirateurs. Le célèbre maître Charles Dancla, avec lequel j'ai eu l'honneur d'avoir des relations toutes amicales pendant plusieurs années, m'a répété souvent : « Quand Baillot jouait du Viotti, il avait un archet fulgurant ».

⁂

La littérature classique du violon doit ses plus belles pages à Viotti.

Aujourd'hui encore, pour être consacré violoniste de mérite, il faut avoir joué plusieurs concertos du grand maître en public. Joachim, le plus illustre virtuose de notre époque, a exécuté souvent dans les

---

(1) Miel. Notice historique sur Viotti.

concerts, notamment à Paris, le concerto en *la mineur*. La plupart des instrumentistes sortis des classes supérieures de violon du Conservatoire de Paris, depuis plus de cinquante ans, ont passé leurs examens et leurs concours avec les concertos de Viotti. Ceux qui ont à se présenter dans une des grandes écoles musicales du monde entier seront toujours bien accueillis avec les œuvres du chef de l'Ecole moderne du violon.

Si la forme architecturale des concertos de Viotti a un peu vieilli (on en dit bien autant de certaines pages de Glück ou d'Haydn), ils ont marqué une étape glorieuse dans l'art violonistique. « C'est avec eux « seulement, a dit justement Baillot, qu'on connut le « violon dans toute sa beauté, avec toute son élo- « quence et le génie de Viotti, semblable au soleil, « vivifia, féconda de ses rayons tous les talents qui « ont brillé depuis. Jamais plus d'élévation, plus de « grandeur, plus d'entraînement, n'avait été associé « à plus de grâce. Ces concertos, d'un caractère si « noble et si pathétique, exaltent l'âme; il est impos- « sible de ne pas y attacher un sens poétique, de n'y « pas voir en action quelques-uns des héros d'Ho- « mère ».

Parmi les 29 concertos publiés, mes préférences vont d'abord au 22e (en *la* mineur), au 24e, au 28e, au 29e et au 19e (peut-être le plus beau de tous) qui a été imposé pour la dernière fois au Conservatoire de Paris pour le concours de 1898.

M. Charles Dancla, auquel Baillot a transmis les

traditions de Viotti en a publié une édition modèle.

Viotti a laissé encore des sonates pour violon et basse, des duos pour 2 violons, des trios pour 2 violons et basse, des quatuors, des concertos de piano, des sonates de piano écrites à l'intention de Mme la marquise Hélène de Montgeroult (une des premières pianistes de son époque, qu'une affection très intime liait à Viotti), des pièces pour violoncelle, de la musique de chant (dont le fameux air *Consola amato bene*, qui fit fureur), etc.

Je tiens à le répéter encore en terminant, quiconque n'a pas étudié beaucoup de Viotti, *ne peut pas être un bon violoniste* !



Conclusion

❧ ❧ ❧

Les limites que je me suis tracées ne m'ont pas permis de parler ici de tous les violonistes célèbres au XVIIIe siècle.

J'ai consacré seulement quelques notes biographiques et bibliographiques aux plus réputés d'entre eux, à ceux qui marquèrent les principales étapes de la belle et inoubliable *école classique du violon*, espérant par là la faire mieux admirer.

Outre ceux que j'ai cités, il faut ajouter les noms de Borghi, Cambini, Chiabran, Ferrari, Lolli, Rovelli, Somis, parmi les italiens ; de Aubert père, Baptiste Anet, Cupis, Dupont, La Houssaye, Mondonville, Pagin, le chevalier de Saint-Georges, Senaillé, François du Val, parmi les français.

Charmeur par excellence, le violon convenait parfaitement aux tempéraments néo-latins. Aussi les principaux virtuoses de cet instrument appartenaient-ils presque exclusivement à l'école italienne ou à l'école française.

L'école allemande (sans doute trop froide et trop

7

austère au XVIIIe siècle) forma à la vérité des violonistes consciencieux, mais sans originalité et incapables d'enthousiasmer un public. Les Cannabich, les Stamitz, les Benda ne connurent qu'une gloire éphémère ne dépassant guère les frontières de leur patrie.

Il fallut la venue de Léopold Mozart pour jeter un peu d'éclat sur les instrumentistes à cordes d'Outre-Rhin. S'il n'a pas été un brillant concertiste, il fut en revanche un didacticien émérite ; sa méthode de violon, traduite dès sa publication en plusieurs langues, attira immédiatement l'attention du monde musical européen sur un nom que le divin Wolfgang-Amédée devait plus tard immortaliser.

Dans sa *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon*, Léopold Mozart, violoniste de talent doublé d'un profond musicien, a donné de précieux conseils pour le mécanisme des doigts et de l'archet. Le premier, à ma connaissance du moins, il a joint aux préceptes techniques qui doivent guider les élèves, des considérations esthétiques pour la bonne interprétation des œuvres à exécuter. C'est ainsi qu'il a dit : « Il faut se donner toutes les peines « pendant l'exécution pour découvrir et exprimer la « passion que le compositeur demande, et comme le « triste et le gai se succèdent souvent alternative- « ment, il faut avoir soin de rendre chacun selon « sa manière. En un mot, il faut jouer ou exprimer « tout, de sorte que l'on en soit touché soi-même. « De là il résulte qu'il faut observer exactement les



W.-A. MOZART

A 15 ans

« *piano* et les *forte* indiqués et les savoir employer « aussi alternativement chacun à l'endroit positif. « C'est ce qu'on appelle chez les peintres, le Jour et « l'Ombre ».

Le *jour* et l'*ombre* dans l'exécution musicale, n'est-ce pas ce qui caractérise les grands artistes ?

En reconnaissant la valeur de la méthode de Léopold Mozart, j'en ai regretté plusieurs fois la rareté des exemplaires. Peu de bibliothèques, en effet, possèdent cet ouvrage remarquable qu'il faudrait pouvoir lire et relire souvent pour en tirer un sérieux profit.

C'est avec cette méthode, fruit d'une longue expérience, que Léopold Mozart obtint chez son fils Wolfgang-Amédée des résultats incroyables, car dès l'âge de cinq ans il faisait déjà sa partie dans des quatuors *joués à première vue*. Son père lui répétait souvent : « joue avec feu et tu seras le premier violoniste du monde (1). »

L'école allemande prit de l'importance dans les

---

(1) A 4 ans, Wolfgang-Amédée suivait les séances intimes données chez Léopold Mozart au 225 de la *Getreite-Gasse* (rue aux Grains) à Salzbourg. Il ne perdait pas de vue l'instrument de Schnachtner (qui jouait la partie du 2e violon) et était en extase devant la douceur de ses sons. Aussi chaque fois qu'il rencontrait l'artiste, il ne manquait pas de lui dire : « Bonjour, Monsieur Schnachtner, comment se porte votre *violon de beurre* ? »

Tout enfant, Wolfgang-Amédée Mozart se produisit souvent dans les concerts comme violoniste.

premières années du XIX[e] siècle. C'est seulement à cette époque que ses violonistes commencèrent à devenir de véritables virtuoses.

***

Comme je l'ai dit dans mon *avant-propos,* les œuvres appartenant à l'Ecole classique du violon ont presque complètement disparu des programmes de nos conservatoires.

Une réforme s'impose pour obliger les élèves à travailler exclusivement, au moins pendant leurs deux premières années de classe, la littérature ancienne de leur instrument.

Du reste, il faut des gradations dans tout enseignement. Les instrumentistes doivent suivre l'échelle dressée par les maîtres depuis le XVII[e] siècle, comme les futurs compositeurs, avant de s'assimiler les ingéniosités harmoniques des Franck, des Wagner, et plus encore des Debussy, doivent connaître à fond les œuvres de Bach, de Mozart et de Beethoven.

L'habitude d'écarter des études violonistiques tout ce qui n'est pas signé Vieuxtemps, Wieniawski ou Ernst est absolument condamnable.

On apprend autant, même comme technique, dans *une seule* sonate ancienne — n'en déplaise à certains *croque-notes* — que dans *tout* le cahier de caprices de Paganini !

Table des Matières

Impr. P. LEGENDRE & Cie, rue Bellecordière, 14, Lyon.

